

# **O papel da morna na afirmação da identidade nacional em Cabo Verde**

**Gabriel Moacyr Rodrigues**

**Tese de Doutoramento em Ciências Musicais - Etnomusicologia**

**(Março, 2015)**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais – Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Soeiro de Carvalho

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

*Como tributo a meus pais,  
que desde cedo nos envolveram  
numa atmosfera de música,  
capaz de criar em nós esse prazer  
inefável da sua fruição.*

# **O PAPEL DA MORNA NA AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL EM CABO VERDE**

**GABRIEL MOACYR RODRIGUES**

## **RESUMO**

No presente trabalho propõe-se analisar o significado social de um género musical de Cabo Verde, a morna, e mais precisamente, o papel que terá desempenhado na demarcação de um espaço identitário na sociedade colonial cabo-verdiana e na consequente construção de uma identidade nacional.

De finais do século XIX até à década de 1980, a morna foi o único género musical que se expandiu por todo o arquipélago, em termos de audiência como de produção artística. Caracteriza-se por ser uma música popular urbana cantada e dançada, com uma estrutura melódica e harmónica tonal, tendo passado de um ritmo binário para quaternário. Do ponto de vista literário, trata-se de um texto poético popular, tradicional e oral.

Para o seu estudo recorreu-se à combinação de uma abordagem histórica e etnográfica, utilizando a bibliografia disponível, fontes de arquivo com documentos oficiais, livros de viajantes, periódicos, discografia, assim como o estudo de terreno, entrevistas e a análise dos poemas da morna.

Procedeu-se à descrição deste género musical, assim como das transformações que foi sofrendo ao longo do período delimitado e estudou-se o seu significado social, produção, performance, formas de divulgação e de aprendizagem nas três ilhas onde teve maior expressão: Boavista, Brava e S. Vicente, estabelecendo ligações com as comunidades emigradas.

Para análise da questão em estudo, recorreu-se a conceitos e problemáticas propostos por diversos etnomusicólogos e que tratam da relação entre música, identidade, nação e nacionalismo, mas também por estudiosos de outras disciplinas das Ciências Sociais, com especial relevo para o de “comunidade imaginada”.

Conclui-se nesta tese que a morna foi-se impondo como um espaço de afirmação do “nós” e empreendeu uma *national journey*, passando por um processo através do qual se transformou numa “música nacional”, ainda na última fase do período colonial. Tornou-se no instrumento privilegiado de construção desta “comunidade imaginada” que é a nação. Com efeito, foi o género musical mais divulgado no arquipélago e junto

às comunidades emigradas ao longo do século XX, tendo executantes e compositores oriundos de todas as ilhas e de todas as camadas sociais. Por outro lado, sendo a população cabo-verdiana, na sua grande maioria, analfabeta, a música atinge um público muito mais alargado do que a literatura culta ou os textos jornalísticos, tanto no arquipélago, como junto às comunidades emigradas em geral, onde normalmente é o crioulo que permanece e prevalece.

Tendo apreendido a importância deste processo, os nacionalistas do movimento independentista surgido na década de 1960 utilizaram também a morna como instrumento privilegiado de divulgação do seu projeto político junto aos cabo-verdianos, graças às emissões radiofónicas e à indústria discográfica, às quais já tinha acesso.

## ABSTRACT

In this work, we propose to analyse the social meaning of a music genre of Cape Verde, the *morna*, and more precisely, the role it has had in the demarcation of an identity space in the capeverdean colonial society, and consequently, in the edification of a national identity.

From the end of the XIXth century until the 1980's, the *morna* was the only music genre that has spread through all the archipelago, in what the audience is concerned, as well as the musical production. It is characterized as an urban popular music, sang and danced, with a melodic and harmonic tonal structure, going from a binary to a quaternary rhythm. From a literary point of view, it is a poetic popular, traditional and oral text.

For its study we had recourse to the combination of an historical and ethnographic approach, using the existing bibliography, official records, travelers' journals, the press, the discography as well as the field study, interviews and the analysis of the song texts.

We have proceeded to the description of this music genre, as well as of the transformations it has suffered throughout the period delimited, and we have studied its social meaning, production, performance, means of diffusion and learning in the three islands where it has developed the most: Boavista, Brava and S. Vicente, also making connections with the communities abroad.

For the analysis of this subject, we had recourse to concepts and problematics proposed by many ethnomusicologists that treat the relation between music, identity, nation and nationalism, but also by scholars from other disciplines of the Social Sciences, specially the concept of "imagined community".

We have concluded that the *morna* has imposed itself as a space of affirmation of a "we", and has undertaken a "national journey", through which it became a "national music" during the last phase of the colonial period. It became a privileged instrument in the edification of this "imagined community" which is the nation. As a matter of fact, it was the most diffused music genre in the archipelago as well as in the communities

abroad throughout the XXth century, having performers and composers from all the islands and all the social origins. On the other hand, being the capeverdean population at the time mostly illiterate, the music reached a much wider public than the literature or the newspapers did, in the archipelago and in the emigrated communities, where, in general, the creole language remains and prevails.

Having seized the importance of this process, the nationalists of the independence movement rose in the 1960s have also used the *morna* as a privileged instrument to diffuse their political project to the capeverdeans, thanks to radio emissions and to the record industry, already available for them.

PALAVRAS-CHAVE: morna, Cabo Verde, identidade

KEYWORDS: morna, Cape Verde, identity

## ÍNDICE

I.Introdução.....	1
I.1. Estado da Arte.....	2
I.2. Breve apresentação da tese.....	11
I.3. Problemática, objetivos e enquadramento teórico.....	14
I.4. Métodos de pesquisa adotados.....	27
I.5. Motivações pessoais e envolvimento com a música cabo-verdiana.....	29
II.O século XIX em Cabo Verde.....	34
II.1. Breve apresentação da situação sociopolítica e económica em Cabo Verde no século XIX.....	34
II.1.1. A Economia Decadente do Antigo Regime Colonial.....	34
II.1.2. As Mudanças Sociais.....	35
II.1.3. A Nova Economia Industrial em S. Vicente.....	38
II.2. A vida cultural de Cabo Verde no século XIX.....	39
II.3. A ilha da Boavista, berço da morna, e as suas ‘cantadeiras’.....	42
II.4. Breve descrição da ilha Brava e do seu ambiente musical.....	51
II.4.1. Eugénio Tavares: breve apresentação da vida e obra.....	55
II.4.2. Eugénio Tavares e a geração de mornistas da Ilha Brava.....	57
II.4.3. Análise das obras significativas de Eugénio Tavares.....	59
II.4.3.a) A receção da obra de Eugénio Tavares na sociedade cabo-verdiana do seu tempo.....	71
II.4.3.b) O legado de Eugénio Tavares.....	76
II.4.4. A comunidade cabo-verdiana dos Estados Unidos da América.....	78

II.5. O século XIX e as premissas da construção de uma “comunidade imaginada”.....	89
II.5.1.As raízes de um descontentamento permanente.....	89
II.5.2. A desilusão com a República.....	90
III. A morna em S. Vicente: heranças e alterações, 1900 – 1945.....	97
III.1. Breve apresentação da ilha de S. Vicente nos aspetos socioeconómicos, políticos e culturais na primeira metade do século XX.....	106
III.2. O ambiente musical no Mindelo em início de Novecentos.....	106
III.2.1. A trajetória de Luís Rendall.....	106
III.2.2. A invisibilidade das ‘cantadeiras’/ compositoras de mornas.....	122
III.3. A socialização musical do compositor B. Lèza.....	125
III.3.1.A Infância e Juventude no Mindelo.....	125
III.3.2. A estadia no Fogo.....	127
III. 4. A década de 30 em Portugal e em Cabo Verde.....	129
III.4.1. A política do Estado Novo e o estatuto dos colonizados.....	129
III.4.2. Os cabo-verdianos e a morna nos olhares de articulistas portugueses.....	132
III.4.3. A crise económica instalada em S. Vicente e em Cabo Verde.....	138
III. 5. O regresso de B. Lèza ao Mindelo.....	139
III.5.1. As alterações na morna e a revista de Artes e Letras ‘Claridade’ .....	139
III.5.2. A aclamação do artista e a exaltação da terra.....	151
IV. A morna em Cabo Verde e na diáspora: da denúncia dos dramas sociais à luta de libertação nacional (1945 – 1975).....	164
IV.1. A produção e vivência musicais no Mindelo musical nos anos 40 e 50.....	164



IV.1.1. A rua e os bairros como locais de socialização musical dos mindelenses.....	164
IV.1.2. A música nos subúrbios do Mindelo nos anos 40/50.....	171
IV.1.3. A geração de “ouro” do Mindelo.....	173
IV.1.4. Reações ao falecimento de B. Lèza.....	176
IV.2. O alargamento das temáticas da morna e a expressão dos dramas sociais.....	178
IV.2.1. Carestia, fome e emigração clandestina.....	178
IV.2.2. Jota Monte e o amor à terra.....	200
IV.2.3. Abílio Duarte e a denúncia político-social na morna.....	203
IV.3. A divulgação da música num espaço arquipelágico, como Cabo Verde, e nas suas comunidades emigradas.....	208
IV.3.1. A rádio, a divulgação musical e as transmissões diretas.....	209
IV.3.2. O início da indústria discográfica e a ligação com as comunidades emigradas.....	213
IV.4. A morna e a luta de libertação nacional.....	218
V. Conclusão.....	233
Bibliografia.....	246
Fontes.....	263
Anexo.....	273

## I. INTRODUÇÃO

Neste estudo propõe-se analisar o papel desempenhado por um género musical, a morna, na demarcação de um espaço identitário na sociedade colonial cabo-verdiana, e por conseguinte, na construção de uma identidade nacional no arquipélago. Até que ponto e de que modo terá a morna contribuído para o processo de construção de uma nação em Cabo Verde, que por sua vez alimentou a proposta e consequente posterior realização da construção de um Estado independente?

Cotejando a recente *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, sob a direção da Professora Salwa Castelo Branco (2010), na entrada da morna pode ler-se que esta é definida como «*género vocal (com acompanhamento instrumental) cabo-verdiano*» e que musicalmente ela «*se configura numa canção de estrutura melódica e harmónica tonal, de ritmo quaternário lento.*»<sup>1</sup> Convém, contudo, referir outros aspetos que caracterizam este género musical, como sendo a ligação entre música, poesia e dança, tratando-se de uma música popular urbana. Pode ainda referir-se que do ponto de vista literário, trata-se de um texto poético popular, tradicional e oral.<sup>2</sup>

Tendo a temática da construção de uma identidade nacional sido já tratada com base no estudo da produção literária e da imprensa periódica do século XX, e tratando-se de uma sociedade onde predomina a oralidade e onde a prática musical é considerada intensa, pensamos que o presente estudo alargará e aprofundará o conhecimento deste processo.

Optei por analisar o papel desempenhado pela morna de entre os géneros musicais existentes em Cabo Verde, por ter sido, de todos eles, durante o período em apreço, o único que se expandiu por todo o arquipélago, tanto em termos de audiência como de produção artística. Partirei das transformações efetuadas pelo compositor, poeta e jornalista bravense, Eugénio Tavares, a partir de finais do século XIX. Seguirei então a sua trajetória na sociedade cabo-verdiana até aos primeiros anos do pós-independência,

---

<sup>1</sup>Cidra, Rui, in Castelo-Branco, Salwa (dir.). 2010. *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX L-P*: Lisboa. Temas e Debates, Círculo de Leitores, p. 818

<sup>2</sup>Rodrigues, Moacyr, Lobo, Isabel. 1996. *A morna na literatura tradicional – fontes para o estudo histórico-literário e suas repercussões na sociedade*: Mindelo. ILCD, p. 12

na década de 1980, procurando depreender o papel que desempenhou nesta sociedade, e na sua diáspora durante quase um século.

Tratando-se de um estudo na área de Etnomusicologia, revelará o significado social de um género musical popular urbano que, em termos de produção e de receção, acompanhou a evolução histórica da população do Arquipélago ao longo de várias gerações, sendo que este passou por transformações sociais e políticas de grande relevância.

Esta abordagem, já ensaiada nesta área disciplinar para outros países africanos e atlânticos permitirá também aprofundar vários aspetos da História e da Antropologia Cultural e Social de Cabo Verde ao longo do século XX.

Por fim, penso que poderá dar um contributo relevante para a compreensão do significado social de um género musical no espaço do Atlântico Negro e do Atlântico Luso-Afro-Brasileiro, trazendo novos subsídios para o conhecimento das trocas culturais efetuadas ao longo do tempo nestes espaços.

### I.1. Estado da Arte

O único estudo de carácter científico que pretende analisar a relação entre a morna e a identidade nacional em Cabo Verde é a tese de doutoramento em Antropologia Social de Juliana Braz Dias intitulado “*Mornas e Coladeiras* de Cabo Verde: versões musicais de uma nação”, defendida em 2004 na Universidade de Brasília, no Brasil. A parte mais significativa deste estudo é consagrada a uma descrição etnográfica do ‘ato de música’, que a Autora define como sendo a experiência com a música e o sentido a ela atribuído. O estudo de terreno foi efetuado na cidade do Mindelo, de Abril a Outubro de 2002, tendo a Autora assistido a diversas práticas performativas da morna. Chegou à conclusão de que a morna apresentou-se como um instrumento eficaz na reconstrução da identidade do emigrante.

É também objetivo desta tese a discussão do conceito de ‘cultura popular’, procurando analisar, segundo a Autora, o processo através do qual a morna evoluiu de

música relacionada com uma parcela ‘marginalizada’ da população cabo-verdiana a música considerada de cariz nacional.

Apoiando-se numa vasta documentação, a Autora não analisou, no entanto, os contextos de produção e receção do género musical, e revelando-se frágil a sua análise do contexto histórico das diversas sociedades estudadas, não conseguiu obter um distanciamento crítico em relação às leituras que a sociedade cabo-verdiana atual faz desse processo complexo. Chega, assim, à conclusão de que a morna veicula uma das muitas construções de uma identidade nacional em Cabo Verde, baseando-se numa reflexão sobre os géneros e produções musicais nas ilhas de S. Vicente e Santiago, pela sua importância demográfica e cultural, esquecendo a realidade de todas as outras ilhas e da diáspora.

Nos últimos anos, têm sido realizados trabalhos universitários em Portugal dedicados às práticas performativas de Cabo Verde e aos músicos oriundos do arquipélago. Interessando-se sobretudo por esta temática no âmbito da comunidade emigrada em Portugal e na respetiva sociedade de acolhimento, têm sido defendidas teses de mestrado e doutoramento nas disciplinas de Antropologia, Sociologia e Etnomusicologia. De entre estas, de referir a tese de doutoramento em Etnomusicologia de Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro, defendida em 2012 e intitulada *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*. Também a tese de doutoramento em Sociologia de César Monteiro, publicada em 2011 sobre *Música Migrante em Lisboa: Trajetos e Práticas de Músicos Cabo-verdianos* e a de Antropologia, defendida em 2011, de Autoria de Rui Cidra, intitulada *Música, Poder e Diáspora. Uma Etnografia e História entre Cabo Verde, Santiago e Portugal*. Na primeira tese referida, são objetivos enunciados pelo Autor “perceber a configuração histórica do batuque e a sua articulação com o processo de dominação colonial”, “compreender de que forma o batuque pode ser definido como estratégia de marcação de identidade e mediação social no âmbito da diáspora pós-colonial contemporânea” e “desconstruir as estruturas narrativas, sonoras e visuais da performance do batuque”.<sup>3</sup> O seu estudo de terreno foi levado a cabo nas décadas de

---

<sup>3</sup> Ribeiro, Jorge Manuel de Mansilha Castro. 2012. *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*, (tese de doutoramento em Etnomusicologia, Aveiro, Universidade de Aveiro), pp. 20, 21

1990 e 2000, na Ilha de Santiago, em Cabo Verde, e sobretudo entre grupos de batucadeiras residentes em Portugal.

Na tese de César Monteiro, é afirmado na Introdução:

“A música, a par de outras expressões culturais, constitui um importantíssimo pilar da sociedade cabo-verdiana e é uma das componentes mais representativas e estruturantes da sua identidade cultural, que se foi desterritorializando e reterritorializando mercê de intensos movimentos migratórios verificados ao longo da sua evolução histórica, de que resultaram significativas comunidades de imigrantes (Borges, 2010) em quase todas as latitudes.

(...)

Seguramente, através dos seus mais variados géneros e formas (Hodeir, 2002), a música representa a dimensão cultural mais importante desta diversificada população imigrante, a par da “língua crioula que lhe dá corpo” (Veiga, 2002:26), outro marcador relevante da identidade cultural cabo-verdiana. [...]”<sup>4</sup>

O seu estudo abrange os “criadores ou produtores musicais (produtores e executantes)” residentes na Área Metropolitana de Lisboa<sup>5</sup> e nele se “[...] descreve e analisa o funcionamento do aludido campo, observando a sua configuração, tanto no plano estrutural das relações sociais no seu interior e com o seu exterior, e das trajetórias, práticas e perfis sociográficos dos músicos, como no plano simbólico/cultural das representações, identidades, representações e culturas profissionais (Dubar e Tripier, 2005).”<sup>6</sup>

Proponho proceder a uma análise crítica muito mais detalhada e aprofundada do trabalho realizado por Rui Cidra (2011). Com efeito, a sua tese *Música, Poder e Diáspora. Uma Etnografia e História entre Cabo Verde, Santiago e Portugal*, tem em

---

<sup>4</sup> Monteiro, César. 2011. *Música Migrante em Lisboa: Trajetos e Práticas de Músicos Cabo-verdianos*. Lisboa. Mundos Sociais, p. 1

<sup>5</sup> Monteiro, Ibid., p. 2

<sup>6</sup> Monteiro, Ibid.

grande parte, as mesmas balizas temporais que o estudo que ora apresento. Por outro lado, ao dedicar-se ao estudo do funaná, um género musical da Ilha de Santiago, o Autor apresenta uma leitura da sociedade colonial cabo-verdiana da época contemporânea relativamente à qual é necessário posicionar-nos. Nesta tese, a relação que é estabelecida entre o significado social do funaná relativamente a outros géneros musicais do arquipélago, e em particular a morna, está no âmago da análise efetuada. Sendo esta uma questão que diz diretamente respeito ao presente estudo, uma leitura crítica torna-se incontornável da nossa parte. Assim, no capítulo introdutório da referida tese, é enunciado o seguinte:

“A presente investigação problematiza a trajetória colonial e pós-colonial das práticas expressivas criadas pela população cabo-verdiana santiaguense. Procura interpretar particularmente as transformações que o género performativo masculino do *funaná* atravessou entre o período colonial tardio e o presente, no espaço transnacional em que a sua produção maioritariamente ocorreu, concretamente entre a Ilha de Santiago, Cabo Verde e a AML, Portugal. Procura refletir sobre a multiplicidade de estatutos historicamente atribuídos ao *funaná*, sobre os posicionamentos e os processos de criatividade que convocou por parte de diferentes agentes e grupos sociais entre o arquipélago e Portugal, em íntima relação com as fronteiras de raça, género, subjetividade e nação construídas em torno desta prática cultural e das pessoas envolvidas na sua produção.”<sup>7</sup>

Tratando-se de um trabalho que implicou uma vastíssima recolha bibliográfica e documental, e um aturado e muito prolongado estudo de terreno, ainda assim, o Autor revela algumas fragilidades no concernente ao conhecimento da realidade histórica musical do arquipélago de Cabo Verde. Por exemplo, é afirmado que:

“O *batuko*, cuja disseminação esteve circunscrita a Sotavento, (...)”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Cidra, Rui. 2011. *Música, Poder e Diáspora. Uma Etnografia e História entre Cabo Verde, Santiago e Portugal* (tese de doutoramento em Antropologia das Migrações, Etnicidade e Transnacionalismo, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa), pp. 9, 10

<sup>8</sup> Cidra, Ibid., p. 154

A disseminação do *batuko* é uma matéria que ainda não mereceu um estudo aprofundado e desde há muito foram apresentadas opiniões contrárias. Por exemplo, no artigo *O Folclore Poético da Ilha de Santiago*, Baltasar Lopes da Silva (1949) afirma: “[...] certas sobrevivências nas ilhas de Barlavento tendem a mostrar que antigamente o batuque era cerimónia generalizada no arquipélago.”<sup>9</sup> Baltasar Lopes da Silva faz referência à prática do batuque na sua ilha natal, S. Nicolau. Noutra ilha do Barlavento, Boavista, é também relatada a prática do batuque, no relatório de saúde de 1875:

“Os habitantes d’esta ilha são dos mais folgasões do archipelago, amigos de vestir bem, doidos por dansas e folias, e amando até no delírio os seus voluptuosos *batuques*, e as *mornas* doidejantes e ruidosas.”<sup>10</sup>

Mais especificamente, acerca da sociedade santiaguense, Rui Cidra faz menção a uma “[...] população camponesa pouco familiarizada com o uso dos instrumentos musicais europeus, mais comum entre a população ‘mestiça’, nomeadamente os instrumentos de corda utilizados em todo o arquipélago.”<sup>11</sup>

Ora, também em relação a esta questão, existem fontes históricas que contrariam a afirmação do Autor. Francisco Travassos Valdez (1864) narra uma performance do batuque ocorrida aquando de uma viagem ao interior da ilha de Santiago no ano de 1861, durante a qual são utilizados instrumentos de corda e até de sopro:

“Não havia ainda muito tempo que terminára o chá, quando as mulatas e jovens negras, escravas, das famílias dos noivos tiveram entrada na sala, com o fim de nos darem uma amostra da sua favorita e tão afamada dansa, o *batuque*, que foi dirigida por uma tafula e engraçada moça, que em voz alta marcava as novas e curiosas figuras que ultimamente têm sido introduzidas ou adoptadas. Os dansantes começaram por formar um meio circulo a cada extremidade da sala, ficando a directora ou marcadora no centro, depois do que juntaram-se todos, e formaram um *grand rond*, cantando e dansando em roda da moça, que continuára a ficar no centro.

---

<sup>9</sup> Lopes da Silva, Baltasar. 1949. *O Folclore Poético da Ilha de Santiago*, *Claridade*, nº 7

<sup>10</sup> Relatório do Serviço de Saúde na ilha da Boa Vista referido ao anno de 1875. 1886. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 6ª série, nº 7

<sup>11</sup> Cidra, Ibid., p. 152

Compunha-se a música de flautas, violas, rabecas e do *tom tom* ou *batuque*, especie de tambor que dá o nome á dansa.”<sup>12</sup>

Já em relação ao período do pós-independência, referindo-se ao conjunto *Os Tubarões*, o Autor revela algumas lacunas no respeitante ao repertório do grupo, ao afirmar que:

“As suas interpretações da música de Cabo Verde circunscreviam-se à coladera, [...]”<sup>13</sup>

Analisando os 5 LPs gravados pelo grupo *Os Tubarões*, constata-se, contudo, que há gravações de coladeiras, mas também de funanás e mornas. Aliás, o grupo tornou-se célebre pela execução de alguns funanás, como *Djonsinho Cabral*. Assim, no álbum *Tema para Dois* há 1 morna, mas no *Tabanca*, com 10 faixas, foram gravadas 6 mornas. No álbum *Tchom di Morgado* há 4 mornas, em *Pépé Lopi*, 5 e no álbum *Djonsinho Cabral*, foram gravadas 7 mornas. Constata-se que o género mais gravado por este grupo foi, na verdade, a morna.

Por fim, o Autor não identifica a morna *Cabral ka Mori*, que apresenta como sendo simplesmente uma canção: “[...] ou *Cabral ka Mori*, de Daniel Rendall, uma das muitas canções compostas e escritas em homenagem a Amílcar Cabral em Cabo Verde, [...]”.<sup>14</sup> Também confunde a morna mais divulgada por Cesária Évora, *Sôdade*, com uma coladeira<sup>15</sup> e chama-lhe *Camin de São Tomé*, que é outra morna, de autoria de Abílio Duarte. Citando: “[...] a *coladeira Camin de São Tomé*, do repertório popular de S. Nicolau [...]”.<sup>16</sup>

Outro aspeto que uma leitura crítica da tese não pode ignorar é a caracterização que o Autor faz de determinados grupos sociais na sociedade colonial cabo-verdiana de finais do século XIX e do século XX. Assim, ao longo da tese, o Autor refere-se à “produção política da categoria identitária *badiu*”<sup>17</sup>, que está no centro da sua

---

<sup>12</sup> Travassos Valdez, Francisco. 1864. *Africa Occidental – notícias e considerações*: Lisboa. Francisco Arthur da Silva/ Imprensa Nacional, pp. 249, 250

<sup>13</sup> Cidra, Ibid., p. 228

<sup>14</sup> Cidra, Ibid., p. 232

<sup>15</sup> Cidra, Ibid., p. 186, 314

<sup>16</sup> Cidra, Ibid., p. 314

<sup>17</sup> Cidra, Ibid., p. 396



problematização, sem no entanto, identificar claramente os Autores dessa construção, nem situá-los temporalmente. Tão-pouco apresenta uma única fonte histórica e nem faz referência a informantes.<sup>18</sup> Citando:

“A designação *badiu* refere-se a todos os naturais de Santiago, quer os que nasceram na cidade da Praia, reconhecendo-se na categoria de *badiu(s) di Praia*, quer os que nasceram no interior, identificando-se com a categoria *badiu(s) di fora*.”<sup>19</sup>

“O *badiu* é frequentemente retratado como iletrado, ignorante, violento, temperamental, ruidoso e pouco “refinado” nos seus modos de ser.”<sup>20</sup>

No entanto, António Carreira (1983), na obra *Migrações nas ilhas de Cabo Verde* aborda a questão da utilização do termo “vadio” pelas Autoridades coloniais<sup>21</sup> no século XIX, o que não é referido pelo Autor. Também Iva Maria Cabral (2002), no texto *Os ‘vadios’ no exército ou a emergência de uma consciência de classe* apresenta fontes históricas onde surge este termo, remontando ao século XVIII.<sup>22</sup> De resto, ainda nos dias de hoje, interrogando diversos nativos da Ilha de Santiago de várias gerações, depara-se com diferentes interpretações da categoria *badiu*.

O que o Autor denomina de “governança colonial”, “Igreja” e “elite intelectual” surgem como entidades rígidas e estanques ao longo do século XX colonial em Cabo Verde.

Tão-pouco se torna claro em que momentos e circunstâncias a população camponesa da ilha de Santiago terá aceite e interiorizado ou então rejeitado as construções que foram feitas sobre si. Ao enunciar o seu objetivo, o Autor explica:

“Questiono então de que modo o campo da prática cultural, nomeadamente da música e dança, foi mobilizado na produção das

---

<sup>18</sup> Cidra, Ibid., pp. 66, 67

<sup>19</sup> Cidra, Ibid., p. 66

<sup>20</sup> Cidra, Ibid., p. 67

<sup>21</sup> Carreira, António. 1983. *Migrações nas ilhas de Cabo Verde*: Praia. Instituto Caboverdeano do Livro, pp. 159, 160, 161, 169, 170

<sup>22</sup> Cabral, Iva Maria. 2002. *Os ‘vadios’ no exército ou a emergência de uma consciência de classe*. *História Geral de Cabo Verde*: Lisboa, Praia. IICT/INIPPC, pp. 269 - 272

fronteiras de diferença da raça, género e classe social estruturadoras da sociedade colonial cabo-verdiana?”<sup>23</sup>

A dada altura, é narrada uma situação frequente na qual as fronteiras enunciadas terão sido embaralhadas ou rejeitadas pelos atores históricos:

“Locais de *performance* da *gaita* e *fero* em diferentes zonas do interior constituíam pontos de encontro para tocadores de toda a ilha. [...]

Em bailes, encontros de tocadores ou ocasiões rituais durante o período colonial, os tocadores transpuseram para a instrumentação da *gaita*, *fero* e voz repertórios de *morna*, mazurca, valsa, samba, maxixe [...]

<sup>24</sup>

Se se pretendia demarcar uma fronteira de raça, por que motivo os atores transpuseram repertórios de géneros apresentados pelo Autor como sendo considerados europeus/brancos? Tendo em conta os objetivos enunciados da tese, teria sido necessário compreender melhor e explicitar este fenómeno.

Relativamente à História da sociedade colonial cabo-verdiana no século XX, o Autor faz uma série de afirmações sem fundamentá-las. É o caso, por exemplo, do papel da *morna* nesta sociedade, em relação ao qual é afirmado:

“Enquanto que a *morna* é continuamente concebida pela elite como o principal elo à ‘europeidade’ dos cabo-verdianos, ajustando-se a este projecto de manutenção de um estatuto de cidadania assente em critérios de civilização, e o *batuko*, a partir de *Claridade*, ocupa o pólo oposto deste contínuo de imaginação, [...]

<sup>25</sup>

É necessário salientar que no lançamento da revista *Claridade*, o primeiro texto apresentado é o texto poético de um *finaçon*, o texto cantado do batuque, que figura na

---

<sup>23</sup> Cidra, Ibid., p. 10

<sup>24</sup> Cidra, Ibid., p. 154

<sup>25</sup> Cidra, Ibid., p. 138

1ª primeira página do nº 1 da revista. No artigo *O Folclore Poético da Ilha de S. Tiago*, já referido acima, Baltasar Lopes (1949) afirma o seguinte:

“Embora com todas as reservas compreensíveis em quem, como eu, com o assunto apenas tem tido rápidos contactos, no aproveitamento de uma ou outra oportunidade mais favorável de informação, não me parece descabido aventar a hipótese, sujeita a verificação ulterior, da sobrevivência, no folclore poético de S. Tiago, de temas da poesia portuguesa continental, tanto nos seus aspetos líricos, como nos satíricos.”<sup>26</sup>

Não tendo identificado outros textos na revista *Claridade* que se debrucem sobre o batuque e o seu canto, o *finçon*, constatamos, assim, que nesta revista é estabelecido um elo com a Europa, não se colocando, assim, o batuque num “pólo oposto”.

Tendo em conta a leitura feita pelo Autor acerca do papel da morna na sociedade colonial, não se compreende porque motivo o PAIGC escolhe a morna para “(...) materializar e disseminar uma narrativa de nação subjacente ao novo projeto de soberania política.”<sup>27</sup>

Aliás, o Autor conclui:

“No período, nacionalistas e anticoloniais, em direção contrária à classe intelectual “da terra”, procuraram resgatar a *morna* de noções de “portugalidade” e desvinculá-la da órbita da política cultural metropolitana.”<sup>28</sup>

Ora, como será demonstrado nesta tese, tanto a chamada “classe intelectual”, como os “nacionalistas” e os agentes da polícia política salazarista e colonialista foram unânimes em considerar a morna como uma forma de expressão estreitamente ligada à afirmação de uma identidade cabo-verdiana e ao afastamento dos cabo-verdianos em relação a Portugal.

---

<sup>26</sup> Lopes da Silva, Ibid.

<sup>27</sup> Cidra, Ibid., p. 213

<sup>28</sup> Cidra, Ibid., p. 394

## I.2. Breve apresentação da tese

Esta tese está estruturada da seguinte forma: após uma discussão do enquadramento teórico e das opções metodológicas, procede-se a uma breve apresentação da realidade política, económica, social e cultural de Cabo Verde no século XIX (Capítulo II).

As primeiras fontes de arquivo em que surge o termo ‘morna’ referindo-se a uma prática expressiva dizem respeito à ilha da Boavista, pelo que são cruzadas as poucas fontes existentes e os estudos efetuados, que nos permitam indagar acerca das características deste género musical no século XIX e da sua possível origem.

Também muito ligada à atividade marítima, a ilha Brava tinha, no entanto, uma sociedade substancialmente diferente da boavistense no século em apreço, tanto na colonização como nas principais atividades económicas aí desenvolvidas, na vida cultural e ainda na relação com o Império Português. Aí a morna inicia o percurso através do qual irá transforma-se numa música nacional, segundo o conceito proposto por Bohlman (2011), e por conseguinte, sofre alterações significativas no último quartel do século XIX. Por essa razão revelou-se pertinente seguir a trajetória do seu principal promotor, Eugénio Tavares. São também analisadas algumas composições mais significativas no âmbito da nossa problemática e a sua recetividade na sociedade cabo-verdiana de finais do século XIX e princípios do século XX, assim como o legado do compositor até aos dias de hoje.

A ilha Brava estava particularmente ligada à emigração para os Estados Unidos da América, iniciada desde o século XVIII, mas fortemente intensificada no século XIX com as diversas carestias que provocavam fomes nas ilhas de Cabo Verde. Será também analisado o papel da morna junto desta comunidade que teve de enfrentar muitas adversidades na sociedade de acolhimento e que viveu a partida e a separação de forma dilacerante, desenvolvendo desde então a temática do amor à terra, associando-a à mãe e à *cretcheu*.

Por fim, a produção mornística não pode ser dissociada da produção jornalística de Eugénio Tavares e dos diversos trabalhos realizados por intelectuais cabo-verdianos

da sua geração, que, reagindo com fortes críticas contra a administração colonial da Monarquia Constitucional, recorreram aos diversos instrumentos identificados por Benedict Anderson (1983), e lançaram as primeiras bases de construção de uma “comunidade imaginada”: a nação.

Numa IIIª parte, começarei por apresentar a nova sociedade industrial, do colonialismo capitalista moderno, edificada na ilha de S. Vicente sobretudo a partir do último quartel do século XIX.

A nova cidade portuária e cosmopolita do Mindelo conheceu trocas intensas a diversos níveis, inclusive a nível musical, e congregou no seu seio habitantes das diversas ilhas do arquipélago, o que contribuiu fortemente para a formação dos jovens músicos aí residentes.

Começarei por seguir a trajetória de Luís Rendall, nascido na época da “louca boémia” mindelense, quando aí conviviam a morna do estilo boavistense e bravense, com vários géneros do arquipélago e de países estrangeiros, e enquanto ainda pontificavam as *cantadeiras*. Dando continuidade à *national journey* (Bohlman, 2011), iniciada na Brava, Luís Rendall introduziu alterações na performance da morna a nível instrumental e foi o mentor de B. Lèza. Será seguida com particular atenção a trajetória deste compositor marcante e prolífico da cidade do Mindelo, que introduzindo inovações, marcou a morna tal como ela é performada, escutada e composta até aos dias de hoje.

Com base em documentos de arquivo, mas também em diversas entrevistas e no estudo dos *song text* (Alan Merriam, 1980) serão analisadas todas estas transformações e inovações ocorridas no novo espaço da cidade-porto, no campo musical e a nível sociocultural. Com efeito, estas foram determinantes para a socialização musical dos jovens que se tornaram os principais divulgadores da morna como música nacional (Bohlman, 2011), apoiando-se também nas emissões radiofónicas entretanto surgidas, e atingindo também as comunidades emigradas, graças à indústria discográfica.

Com a ditadura militar, e depois, o *Estado Novo* em Portugal, intensificaram-se as medidas discriminatórias em relação aos “nativos” de Cabo Verde e das colónias em geral e diminuiu-se ainda mais a fraca autonomia das mesmas. Entretanto, agrava-se a crise económica no arquipélago na década de 1930, tendo como consequência a miséria,

a fome, e uma hecatombe com as mortes provocadas pelas secas ocorridas na década de 40. Com efeito, apesar de serem legalmente cidadãos portugueses, os cabo-verdianos de comprovada origem europeia sofrem um tratamento discriminatório em relação aos metropolitanos. À maioria da população na miséria, sobretudo a rural, é proposto o ‘contrato’ em São Tomé e Príncipe, onde se dá a sua indigenização. A emigração clandestina aumenta, assim, de forma galopante na segunda metade do século XX.

A poesia popular da morna aproxima-se então da poesia culta, neorrealista, surgida com os poetas da revista *Claridade*, e as temáticas tratadas nas mornas vão-se alargando no sentido de abarcar cada vez mais os dramas que atingem a população cabo-verdiana nas diversas ilhas.

Nessa época, numa atitude ambivalente, alguns jornalistas metropolitanos tentam aproximar a morna do fado, e simultaneamente, atribuem-lhe características do que a leitura científica da época considerava como comportamentos reveladores de uma “inferioridade racial”: a paródia e a dolência.

Em resposta, os compositores cabo-verdianos adotaram uma atitude de valorização da terra e concomitantemente, a cidade do Mindelo tornou-se palco de uma intensificação do processo de construção de uma “comunidade imaginada” e de afirmação de uma nação, recorrendo a todos os instrumentos já utilizados pela geração anterior. São eles: a imprensa periódica, a literatura dedicada aos problemas enfrentados pela coletividade, o estudo da língua nativa, da História, a recolha de folclore. Aos olhos dos intelectuais mais conhecidos do século XX, os compositores de mornas mais aclamados pelo público são, invariavelmente, os expoentes máximos da “cabo-verdianidade”. Com efeito, nessa época, no Mindelo, chega ao seu termo a *national journey* encetada pela morna.

Antes do início da luta de guerrilha pela independência iniciada pelo P.A.I.G.C. (Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde) em 1963 no território da então Guiné portuguesa, os compositores já tinham feito da morna um veículo de expressão do amor à terra e de crítica à política colonial, de forma velada ou explícita, e sobretudo, de afirmação da nação.

Assim, através de entrevistas realizadas, veremos no último capítulo como este movimento de libertação utilizou a morna, numa estratégia claramente delineada, para

veicular os seus ideais e propostas políticas junto aos cabo-verdianos, residentes nas ilhas ou nas diversas comunidades emigradas. Para isso, estimulou os jovens compositores-militantes na guerrilha ou na clandestinidade, e serviu-se da Rádio Libertação em Conakry e da casa discográfica *Morabeza*, na Holanda, para atingir um público mais alargado.

Pela consulta de processos da PIDE/DGS veremos como os agentes colonialistas do *Estado Novo* chegaram também à conclusão da utilidade e eficácia da morna ao serviço de uma chamada “política separatista” de Cabo Verde em relação a Portugal.

Assim, no período de transição para a independência e nos primeiros anos da pós-independência, a morna foi o género que mais serviu os propósitos da chamada “música de protesto”.

### I.3. Problemática, objetivos e enquadramento teórico

Clifford Geertz (1973), na sua muito referenciada obra *The interpretation of cultures*, dá-nos uma série de conceitos e reflexões metodológicas que nos guiarão para a nossa análise. Assim, considerando que o estudo da Antropologia surgiu em torno do conceito de cultura, o Autor defende um conceito semiótico de cultura, acreditando que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, de acordo com a conceção de Max Weber. A cultura é, portanto, para o Autor, essas teias e a sua análise; a Antropologia é, em suma, uma ciência interpretativa à procura de significado. Visto que a Etnomusicologia é o estudo da música nesse contexto, interessa-nos desmontar esses significados.

As reflexões sobre a metodologia são igualmente muito úteis; considera o Autor que para se compreender a Ciência, deve ver-se o que os praticantes da Ciência fazem, sendo que em Antropologia Social, esta prática é a etnografia e é através desta prática que se pode compreender a análise antropológica como forma de conhecimento. Chama a atenção para o facto de que o que o antropólogo chama de “seus dados”, recolhidos desta forma, serem as suas construções das construções dos outros. Citando:

“Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.”<sup>29</sup>

Assim, considera-se que a cultura consiste em estruturas de significado socialmente estabelecidas e que é um contexto. Por isso, o Autor afirma que “A análise cultural é intrinsecamente incompleta e, o que é pior, quanto mais profunda, menos completa.” Remata, considerando que a Antropologia é uma ciência cujo progresso é marcado por um refinamento de debate.

Identidade é um dos conceitos operatórios essenciais a serem definidos logo desde o começo, a fim de se poder estabelecer os fundamentos para a presente investigação. Não é minha ambição nem propósito proceder a um levantamento exaustivo e a uma discussão alargada da forma como este conceito tem sido definido ao longo dos tempos em diversas disciplinas científicas, o que tem sido feito no âmbito de outros trabalhos. Pretende-se, assim, apresentar o conceito tal como foi trabalhado em Etnomusicologia, e que se me afigura mais rico e melhor adaptado ao trabalho de análise que tenho por objetivo levar a cabo. Como se pode constatar, identidade é um conceito de difícil definição e, por isso, na sua obra com Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall (1996) procurou caracterizá-lo.

Segundo o Autor, nos últimos tempos, tem-se discutido, e contestado muito este conceito; embora não se tenha chegado a um acordo, ele ainda “opera ‘sob emenda’”, no intervalo entre a anulação e a emergência, pois sem ele certas questões-chave não podem ser pensadas:

“Identity is such a concept – operating ‘under erasure’ in the interval between reversal and emergence; an idea which with certain key questions cannot be thought at all.”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Geertz, Clifford. 1973. *The interpretation of cultures – selected essays*: New York. Basic Books Inc. Publishers, p. 20

<sup>30</sup> Hall, Stuart, du Gay, Paul, 1996. Introduction: Who Needs ‘Identity’? *Questions of Cultural Identity*: London. Sage, p. 2



Antes de se debruçar sobre o conceito de identidade propriamente dito, Stuart Hall começa por descrever o processo de identificação, que precede o de construção identitária:

“In common sense language, identification is constructed on the back of a recognition of some origin or shared characteristics with another person or group, or with an ideal, and with the natural closure of solidarity and allegiance established on this foundation.”<sup>31</sup>

Considera o Autor que o processo de identificação opera através da diferença, da construção de fronteiras, requerendo para tal o que ele denomina de “constructive outside”, de modo a que o processo se concretize:

“[...] Identification is, then, a process of articulation, a suturing, an over-determination not a subsumption. [...] And since as a process it operates across difference, it entails discursive work, the binding and making of symbolic boundaries, the production of ‘frontier-effects’. It requires what is left outside, its constitutive outside, to consolidate the process.”<sup>32</sup>

O conceito de identidade seria, assim, de natureza estratégica e posicional, e não essencialista, provando que o *self* é móvel e não estático.

“The concept of identity deployed here is therefore not an essentialist, but a strategic and positional one. That is to say, directly contrary to what appears to be its settled semantic career, this concept of identity does not signal that stable core of the self, unfolding from beginning to end through all the vicissitudes of history without change; the bit of the self which remains always – already ‘the same’, identical to itself across time. Nor – if we translate this essentializing conception to the stage of cultural identity – is it that ‘collective or true self hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed “selves” which a people with a shared history and ancestry hold in common’ (Hall, 1990) and

---

<sup>31</sup> Hall, Ibid.

<sup>32</sup> Hall, Ibid., p. 3

which can stabilize, fix or guarantee an unchanging ‘oneness’ or cultural superficial differences.”<sup>33</sup>

A construção identitária inscreve-se numa representação, e por conseguinte, só é possível no âmbito de um discurso, que apela, pelo menos em parte, ao imaginário:

“Identities are therefore constituted within, not outside representation.

[...] They arise from the narrativization of the self, but the necessarily fictional nature of this process in no way undermines its discursive, material or political effectivity, even if the belongingness, the ‘suturing into the story’ through which identities arise is, partly, in the imaginary (as well as the symbolic) and therefore, always, partly constructed in fantasy, or at least within a fantasmatic field.”<sup>34</sup>

Sendo assim, considera o Autor que o processo de construção da identidade ou de identidades só pode ser compreendido mediante uma análise aprofundada do contexto histórico específico em que ela se produz.

“Precisely because identities are constructed within, not outside, discourse, we need to understand them as produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices, by specific enunciative strategies. [...]”<sup>35</sup>

Por último, o Autor volta a insistir na importância fulcral do Outro, do “constructive outside”, sem os quais o processo de construção identitária não se pode realizar:

“Above all, [...] identities are constructed through, not outside, difference. This entails the radically disturbing recognition that it is only

---

<sup>33</sup> Hall, Ibid.

<sup>34</sup> Hall, Ibid., pp. 3, 4

<sup>35</sup> Hall, Ibid.

through the relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been called its *constitutive outside* that the ‘positive’ meaning of any term –and thus its ‘identity’ – can be constructed (Derrida, 1981; Lachan, 1990; Butler, 1993).”<sup>36</sup>

Trata-se de um processo nunca acabado, pois está sempre em construção.

No artigo “Reflection on Music and Identity in *Ethnomusicology*”, Timothy Rice faz uma revisão dos artigos publicados nesta revista de 1982 até 2006 que tratam da relação entre música e identidade. Tendo despertado tardiamente o interesse dos etnomusicólogos, é atualmente um dos temas mais debatidos na disciplina.<sup>37</sup> Contudo, pese embora o notório interesse da Etnomusicologia pelo estudo do papel da música na criação, construção, articulação, negociação e reflexo das identidades sociais, conclui o Autor que falta a vontade de criar um corpo de trabalho coerente, interrelacionado e unificado que permita o estabelecimento de ligações com a literatura científica mais ampla sobre esta temática.<sup>38</sup>

No âmbito da análise feita por Rice, penso que de entre os conceitos relativos a esta temática propostos por etnomusicólogos, os apresentados por Martin Stokes (1997) são de utilidade para o estudo que se pretende levar a cabo. Afirma ele o seguinte:

“[...] music and dance (and talk about music and dance) do encourage people to feel that they are in touch with an essential part of themselves, their emotions and their ‘community’.”<sup>39</sup>

Diz ainda o mesmo Autor que:

“Musics are invariably communal activities, that brings people together in specific alignments, whether as musicians, dancers or listening audiences. The ‘tuning in’ (Schutz 1977) through music of these social

---

<sup>36</sup> Hall, Ibid.

<sup>37</sup> Rice, Timothy. 2007. “Reflection on music and identity” in *Ethnomusicology. Musicology*, nº 7, p. 18

<sup>38</sup> Rice, Ibid., pp. 36, 37

<sup>39</sup> Stokes, Martin, 1997. Introduction: Ethnicity, Identity and Music, *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*: Oxford. Berg, p. 13

alignments can provide a powerful affective experience in which social identity is literally ‘embodied’.”<sup>40</sup>

E mais ainda, especifica:

“Thus, in certain societies, music and dance are the only means by which the wider community appears as such to itself.”<sup>41</sup>

Subcrevo Stokes quando afirma:

“I would argue therefore that music is socially meaningful not entirely but largely because it provides means by which people recognise identities and places, and the boundaries which separate them. (...) musical performance, as well as the acts of listening, dancing, arguing, discussing, thinking and writing about music, provide the means by which ethnicities and identities are constructed and mobilised.”<sup>42</sup>

A música, é assim, um poderoso instrumento para a construção identitária de uma comunidade, e nomeadamente, no processo de “constructive outside”. Aliás, a demarcação de fronteiras identitárias em relação ao Outro é um processo inevitável nas sociedades coloniais. Nessa medida, é também Stokes quem afirma:

“Dominant groups oppose, with a violence which is either explicit or ‘douce’ (Bourdieu, 1977), the construction of difference when it confronts their interest.”<sup>43</sup>

Ou seja, o grupo dominante após ter demarcado fronteiras, distanciando-se do Outro, neste caso, o dominado, ou colonizado, tenta impedir as estratégias a que por sua vez, este forçosamente recorre, de demarcação do seu espaço, da sua identidade, e que o possam emancipar.

---

<sup>40</sup> Stokes, Ibid., p.12

<sup>41</sup> Stokes, Ibid.

<sup>42</sup> Stokes, Ibid., p.5

<sup>43</sup> Stokes, Ibid., p.8

De importância também para o presente estudo é a definição do conceito de “nação”. Para isso, parece-me pertinente a proposta de Benedict Anderson (1983), no seu livro *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*:

“Assim, num espírito antropológico, proponho a seguinte definição da nação: é uma comunidade política imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana. É ‘imaginada’ porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão.”<sup>44</sup>

“A nação é imaginada como ‘limitada’ porque até a maior parte das nações, englobando possivelmente mil milhões de seres humanos vivos, tem fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais se situam outras nações. Nenhuma nação se imagina a si própria como tendo os mesmos limites que a humanidade.

(...)

É imaginada como soberana porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução destruíram a legitimidade do reino dinástico hierárquico e de ordem divina, (...), as nações anseiam por ser livres e, ainda que sujeitas a Deus, por ser directamente livres. O Estado soberano é o garante e o emblema dessa liberdade.”<sup>45</sup>

“Por fim, a nação é imaginada como uma ‘comunidade’ porque, independentemente da desigualdade e da exploração reais que possam prevalecer em cada uma das nações, é sempre concebida como uma agremiação horizontal e profunda.”<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Anderson, Benedict. 2005. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, p. 25

<sup>45</sup> Anderson, Ibid., p. 26

<sup>46</sup> Anderson, Ibid., p. 27

Para enquadramento teórico da questão em estudo, considero como sendo muito pertinentes e adequadas para uma análise aprofundada as propostas de Philip Bohlman.<sup>47</sup> Considera este Autor que de entre as formas de expressão artística, a música tem mais recursos para expressar o nacionalismo, na medida em que a sua performance muitas vezes implica a presença de um coletivo, indissociável do conceito de nação. Para além disso, a música tem um potencial narrativo, permite marcar as fronteiras nacionais e nivela as diferenças entre os indivíduos que integram esse coletivo.<sup>48</sup>

Considera, assim, analisando o caso de diversos países europeus, que o poder da música e da criação musical para mobilizar o nacionalismo foi reconhecido por todo o continente no século XIX; a música simbolizou e articulou o nacionalismo europeu, e, por fim, a música participou, de facto, na formação do nacionalismo.<sup>49</sup>

Isso ocorreu quando, com o Iluminismo, a nação passou, pela primeira vez, a incorporar os seus cidadãos. É neste âmbito que surge o interesse por parte de intelectuais europeus do final do século XVIII e início do século XIX em identificar as formas como o *folk* interagia com o coletivo político emergente da nação: “The folk constituted the collective actors of the nation, and the culture they shared – the historical drama they they enacted – comprised the history of the nation realized from bottom up.”<sup>50</sup>

Assim, é empreendido um esforço de recolha, sistematização e divulgação das diversas formas de expressão da chamada cultura *folk*, e em relação às práticas expressivas musicais, considera Bohlman que por volta de 1820, as nações por toda a Europa reivindicavam a posse coletiva de música folclórica.<sup>51</sup> Como foi referido por outros autores, e em particular, por Benedict Anderson, revestiu-se de especial importância neste processo o estudo intenso das línguas vernaculares.

Na sua obra *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, Bohlman procede a uma explicação detalhada da forma como determinados géneros de *folk music* – os que têm um maior potencial narrativo – vão empreender o que ele denomina de *national journey* e que poderíamos traduzir por “viagem nacional”, ou seja, vão passar

---

<sup>47</sup> Bohlman, Philip. 2011. *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*: New York. Routledge

<sup>48</sup> Bohlman, Ibid., pp. 4, 5, 18

<sup>49</sup> Bohlman, Ibid., p. 23

<sup>50</sup> Bohlman, Ibid., p. 29

<sup>51</sup> Bohlman, Ibid., p. 31

por um processo através do qual se tornam “músicas nacionais”: “It is at the end of folk music’s historical journey that music finally and fully performs the image of the nation.”<sup>52</sup>

Esta *national journey*, precisa, segue caminhos diferentes em cada nação, contudo, ao longo desse caminho há determinadas etapas que são comuns. Assim, certos compositores dedicam-se à realização do trabalho de ligação do texto à melodia, de modo a representar da melhor forma as particularidades da língua vernacular. A tal ponto que a música adquire então os atributos de uma linguagem poética e considera-se que a canção devia ser o ponto mais alto e a forma mais coletiva de expressão da língua. Para realização deste trabalho, são privilegiados os géneros musicais que têm maior potencial narrativo, e mais precisamente, os que têm o poder de transformar histórias locais em histórias nacionais. Bohlman identifica o épico e a balada como os géneros que são mais facilmente convocáveis para narrar a experiência do coletivo que é a nação, ou de heróis que a simbolizem. Um outro elemento simbólico que serve também de marcador da fronteira nacional e ao qual os compositores recorrem neste processo é a associação a locais geográficos específicos, a elementos da Natureza, estabelecendo assim um vínculo entre a nação e um determinador território.<sup>53</sup>

Assim, afirma Bohlman que no século XVIII, quando as nações europeias começaram a entrar na fase chamada moderna, a língua foi o catalisador que ligou a música e o nacionalismo. Afirma ainda que, inscrevendo o local geográfico e a narrativa nacional, a música tornou o estado internamente significativo e serviu como um símbolo de orgulho nacional. Por fim, diz que, nesse contexto, a nação devia ser uma coletividade articulada através da canção, e recorda que era através da canção que a música de uma nação tornava-se diferente de outra.<sup>54</sup>

Como define este Autor a *national music*?

“Defined most simply, national music reflects the image of the nation so that those living in the nation recognize themselves in basic but crucial ways. It is music conceived in the image of the nation that is created through efforts to represent something quintessential about the nation. The

---

<sup>52</sup> Bohlman, Ibid., p. 65

<sup>53</sup> Bohlman, Ibid., pp. 24 - 28, 62

<sup>54</sup> Bohlman, Ibid., pp. 27, 28, 62

quintessence of the nation exists prior to its imagination through music; hence the task of national music is to represent that preexisting entity through music. The preexisting nation is more indefinite than definite, and it becomes the task of national music to bring out as much of the definition as possible. The nation that national music evokes may be most evident in nature or the natural landscape, in a national or proto-national language, or in a national people, whose collective character may be abstract yet historically and linguistically unified. Characteristic of the preexisting nation and what national music represents are the common narrative and historical experiences of a people. The preexisting nation emerges as a set of intangibles re-imagined as specific traits, which music might ultimately have a special power to represent. National music does not attempt to represent by competing but rather by sharpening focus on the national quintessence.

The linguistic, cultural, and historical path traced by national music is from the bottom up. National music must capture some measure of the nation's quintessence, establishing the foundations of the nation musically. National music, therefore, frequently turns to folk music, laying claim to its authenticity. (...)”<sup>55</sup>

De forma a concretizar esta transformação, a *folk music* em causa deve seguir um trajeto, uma *national journey*, tal como a define Bohlman:

“(...) the folk music that concerns us is dynamic, changing, even unstable – all qualities necessary if folk music charts what I here describe as the national journey. When folk music follows the national journey, it undergoes a transition from representing the immanent quintessence of the nation to representing the nation itself. In doing so, folk music further brings into being a historical dialectic that connects land and language to the nation. (...)”

---

<sup>55</sup> Bohlman, Ibid., pp. 59, 60



In the course of its travels from the land to the nation, folk music becomes suddenly modern, and it is that transformation that makes it profoundly national.”<sup>56</sup>

Esta *national journey* é conduzida por agentes humanos; estes são músicos e intelectuais, observadores e promotores que percorrem os caminhos que constituem a *national journey*. Para sua divulgação, é de grande importância não só a produção em massa de instrumentos musicais, mas também as novas tecnologias que foram surgindo ao longo do século XX ligadas ao som, sobretudo a gravação discográfica e a rádio.<sup>57</sup>

Tratando-se da primeira obra que trata detalhadamente a evolução e o significado social de uma música popular da África Ocidental, o livro *Jùjú – A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, de autoria de Christopher Waterman (1990), é rico em sugestões para o trabalho que se pretende levar a cabo sobre Cabo Verde. Tendo como tema a relação entre música, identidade e poder numa sociedade africana em processo de modernização, o Autor recorre à combinação de abordagens etnográficas e históricas, o que também pretendo fazer.

Tendo como “palco” a cidade portuária de Lagos, o Autor começa por caracterizar o ambiente musical no período entre as duas guerras mundiais. Havendo então quatro géneros musicais mais praticados em Lagos, e estando cada um deles associado a contextos diferentes de atuação, assim como a diferentes grupos sociais e/ou religiosos, o Autor demonstra como o desenvolvimento de redes comerciais com outros continentes e o fluxo migratório do interior do país favoreceu o surgimento destes géneros e de diferentes estilos. Demonstra também como a importação de gramofones e a influência de bandas de outras colónias britânicas vizinhas tiveram importância na criação deste ambiente musical. Para o caso cabo-verdiano, há que interrogar-se sobre a influência musical e as trocas efetuadas no espaço atlântico do ex-império português, pois são trocas culturais que se verificam, no campo da música e não só, e mais especificamente, entre Cabo Verde e o Brasil. Em relação a este aspeto, pensamos que será de utilidade recorrer ao conceito de “Atlântico Negro” tratado por Paul Gilroy (1995), por Cabo Verde se encontrar no cerne desse Atlântico Negro e ainda pelo papel que desempenhou no tráfico negreiro. É, assim, lícito julgar que tenha sofrido a

---

<sup>56</sup> Bohlman, Ibid., p. 63

<sup>57</sup> Bohlman, Ibid., p. 65

influência das trocas ocorridas nesse espaço, de que fala Gilroy no seu livro. As balizas apontadas para sua análise estão compreendidas a partir da sociedade escrava até ao imperialismo europeu; o seu objetivo é explorar na música “os traços residuais da expressão do sofrimento que contribuem para as memórias históricas inscritas e incorporadas na essência volátil da criação cultural afro-atlântica” – música “marcada pelas origens híbridas, crioulas, na arte ocidental, produzida por artistas que têm a consciência da sua própria posição relativa ao grupo” de pertença e “o papel da arte na mediação” entre o artista e a sociedade.<sup>58</sup>

Voltando ao estudo de Christopher Waterman sobre a música jùjú, muito interessante é a relação que o Autor estabelece entre o desenvolvimento destes géneros musicais em Lagos e a elite Africana da cidade, que patrocinava bailes, e indiretamente, os músicos, sendo que é partir deste grupo social que se começa a criar um movimento de afirmação da identidade cultural, que conduzirá às reivindicações políticas de independência da ex-colónia britânica. Ora, esta questão tem profundas implicações, sendo fértil para análise da problemática aqui proposta.

Waterman conclui que a existência de redes intercontinentais e com o interior de África favoreceu o desenvolvimento destes géneros musicais e que os músicos atuaram como negociadores culturais no ambiente urbano, que para muitos deles, era novo e heterogéneo. Sendo que foi constatado que o compositor B. Lèza, por exemplo, teve também este papel na cidade do Mindelo e até a nível de todo o arquipélago, interessar-me-á especialmente analisar esta função da música, e mais especificamente, da morna, na eventual construção de uma identidade nacional, de modo que o conceito de “negociador cultural” proposto por Waterman será especialmente pertinente. Citando o Autor:

“In their creative response to the vicissitudes of colonialism and urbanization they fashioned an expressive code that linked clerks and laborers, immigrants and indigenes, the modern and the traditional, within a rhetorical Framework deeply grounded in Yoruba values.”<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Gilroy, Paul. 1995. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*: Harvard. s.e., p. 73

<sup>59</sup> Waterman, Christopher. 1990. *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago & London. The University Press, p. 81

O Autor refere que a música jùjù foi usada, a partir dos anos 50, para veicular ideias políticas, o que também sucedeu com a morna de Cabo Verde, com o início da luta de libertação nacional, em 1963. Na Nigéria, Waterman afirma que sendo a performance musical uma forma privilegiada para divulgar o discurso político, havia músicos contratados por partidos políticos, que compunham canções de apoio aos candidatos que os patrocinavam.

O mesmo sucede no Zimbabwe, realidade para a qual Thomas Turino (2000) propõe um conceito que também poderá aprofundar a minha análise, o de “nacionalismo musical”:

“I define musical nationalism narrowly as the conscious use of any preexisting or newly created music in the service of a political nationalism movement, be it in the initial nation-building stage, during the militant moment of maneuver, or during and after the moment of arrival to build and buttress the relationship between the general population and the state. This purely functional – processual definition precludes the possibility of deducing instances of musical nationalism from style alone. The consciousness of a nationalist function applies to the user, not necessarily to the artists or originators of a piece or style. Thus, by this definition, musical nationalism is extremely context-specific; including a performance by De Black Evening Follies or the Murehwa Jerusarema Club in a nationalist rally in the early 1960s was a case of musical nationalism; contemporaneous “concert” or beerhall performances by the same groups were not.”<sup>60</sup>

Com base nos conceitos de Anderson para estudo da sociedade angolana, Marissa Moorman (2008), na sua obra *Intonations – a Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, propõe um novo conceito que permitirá explicar de forma mais aprofundada os fenómenos observados na sociedade cabo-verdiana. Trata-se do conceito de “capitalismo sonoro”:

---

<sup>60</sup> Turino, Thomas. 2000. *Nationalists, Cosmopolitans and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago & London. The University of Chicago Press, p. 190

“I argue that “sonorous capitalism”, in the form of radio and the recording industry, was the motor that drove the development and spread of music as a medium for imagining the nation in late colonial Angola.”<sup>61</sup>

“In proposing the concept of “sonorous capitalism” I want to shift from the novels, newspapers, and printing presses Anderson highlights to vinyl records, radio, and recorded sound.”<sup>62</sup>

#### I.4. Métodos de pesquisa adotados

Tal como Waterman (1990) fez no seu estudo *Júju – A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, procedeu-se a uma combinação de uma abordagem histórica e etnográfica, recorrendo em primeiro lugar à bibliografia existente sobre a sociedade e a vida cultural em Cabo Verde e na comunidade dos Estados Unidos da América nas épocas em estudo. Foram consultados livros de viajantes, periódicos, assim como os arquivos disponíveis em Cabo Verde, em Portugal e a discografia existente. Procedeu-se à realização de entrevistas com compositores, intérpretes e instrumentistas da morna e analisaram-se outras anteriormente realizadas. De finais de 2010 até ao Verão de 2011 foi efetuado o estudo de terreno em Portugal e em Cabo Verde e em Setembro de 2012 procedeu-se ao estudo de terreno na Holanda e nos Estados Unidos da América. Por fim, analisaram-se os poemas da morna no seu contexto de produção e de receção (ver Fontes).

O artigo *Music, Memory and History* é produto de uma investigação em Etnomusicologia levada a efeito numa comunidade da diáspora de judeus sírios, nos Estados Unidos da América do Norte e nele, a sua Autora K. Kaufman Shelemay (2006) explora a relação entre a Música, a Memória e a História, através de um texto musical. Tratando-se de um trabalho etnográfico, sobressaem as entrevistas feitas a partir de um casal até chegar aos seus antepassados. É uma monografia etnográfica de um estudo de caso, em que se explora um fenómeno de oralidade que passa de geração em geração,

---

<sup>61</sup> Moorman, Marissa J.. 2008. *Intonations, A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*: Ohio. Ohio University Press, p. 140

<sup>62</sup> Moorman, Ibid., p. 141

procurando manter viva a identidade nacional da comunidade. Na sua recuperação são explorados conceitos desde a Psicologia à Antropologia e à Teoria da Literatura, segundo uma nova metodologia da História. A história é reconstituída e reconstruída através de um relato a dois, que se complementam. Nota-se que será difícil separar a Memória da História porque as fronteiras são fluidas, e diluem-se umas nas outras. Este texto tem interesse para a presente tese, e mais precisamente para o estudo das realizações performativas em espaços da diáspora cabo-verdiana, quer nos Estados Unidos, na região de Boston, quer noutros países onde vivem cabo-verdianos, como a Holanda e a França.

Na linha do artigo de Shelemay, e sendo-lhe complementar, encontra-se o de Caroline Bithel (2006), *The Past in Music: introduction*, artigo também de interesse, na medida em que reflete sobre a natureza do passado, tendo como tema o passado na música. O trabalho é uma etnografia da performance na Córsega e a Autora demonstra que é somente desta forma, *in loco*, ao vivo, através da memória, ouvindo e/ou observando, que se pode investigar o passado, no presente, e que se poderá ver o papel da memória na construção da narrativa histórica e revisitar os espaços onde o passado e a música coabitam.

O livro de António Firmino da Costa (2009) *Sociedade de Bairro – dinâmicas sociais da identidade cultural* será de grande contribuição para o presente estudo, do ponto de vista metodológico, dado que se dedica ao estudo e análise etnográfica de espaços suburbanos de pequenas dimensões, como ruas e pequenos lugares semiurbanos, e que tem como fio condutor teórico o problema controverso da identidade cultural. Será assim útil para o estudo de espaços como cidades e vilas portuárias de Cabo Verde, onde se produziram manifestações expressivas, como a morna, e que também são pontos de chegada e de partida de marinheiros, onde se entretecem redes de relações sociais e se podem estudar as suas dinâmicas dos vários ângulos e perspetivas. Ter-se-á também em atenção o espaço comunitário, entendido como sítio específico onde se vive e se comporta de maneira especial, caracterizado como local “produtor de cultura popular urbana, em grande parte, constituído por

migrantes rurais e semi-rurais; bairro enquanto configuração cultural e social” de pequena extensão em apreço<sup>63</sup>.

O artigo de Tim Sieber (2008) *Ruas da cidade e Sociabilidade Pública: um Olhar a Partir de Lisboa* será também de grande utilidade pela sua etnografia da rua, como lugar de sociabilidade, de relações sociais e que condensa a visibilidade performativa, como lugar privilegiado para a troca de saberes, e por conseguinte, de aprendizagem. Toda a obra organizada por Graça Índias Cordeiro e Frédéric Vidal (2008) intitulada *A Rua – espaço, tempo, sociabilidade* trará contributos nesse aspeto.

Por fim, ser-me-á certamente também útil, na análise das *song texts* tal como Alan Merriam (1980) as entende, observar os fenómenos de “intertextualidade como ferramenta criativa”, como sugere Liliana Casanella Cué (2005) para a *timba cubana*, que é, segundo a Autora, um processo de recuperação dos elementos da literatura tradicional para a composição de novos poemas. De igual modo, poderemos observar até que ponto se verifica uma “apropriação da tradição a partir de dentro”, que Iñigo Sánchez Fuarros (2005) identificou num estudo em torno da timba e da rumba, referindo-se a um processo de seleção de elementos herdados do passado em novas criações musicais. Este processo foi também identificado no trabalho criativo do compositor B. Lèza, entre os anos 1930 e 1950, na cidade do Mindelo.

## I.5. Motivações pessoais e envolvimento com a música cabo-verdiana

Em Cabo Verde, como noutras sociedades, as crianças, bastante cedo, são mergulhadas e iniciadas na música. Elas escutam as vozes das amas, das criadas (que não eram simples empregadas) com quem estavam mais, ou das mães que, cantavam cantigas de embalar para as fazer adormecer. E no embalo, depois do banho, faziam-nas mexer o corpo, imitando a dança, cantando-lhes cantigas de esconjuro.

Nasci no Mindelo em 1933, e ainda criança, aos três anos, tomei conhecimento do gramofone de fabrico americano, da *His Master's Voice*, em minha casa. Sendo o meu pai piloto do Porto Grande de S. Vicente, tinha acesso à maior parte das novidades

---

<sup>63</sup> Costa, António Firmino da. 2009. *Sociedade de Bairro – Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*: Lisboa. Delta, p. 4

e à música que chegava através dos barcos surtos no porto. Ele encomendava quase todas as novidades do Rio de Janeiro, de Lisboa, e de outras partes do mundo. Por essa razão, muitos músicos, conhecidos iam à nossa casa ouvir músicas novas que vinham do Brasil, para poderem tocá-las nos bailes. Na altura, o único divertimento das famílias eram os bailes e a audição da música em torno dos pares. A música brasileira era muito procurada no Mindelo por causa do Carnaval. Cedo interessei-me pelos sons do violão, do violino e do piano. Tive o ensejo de conhecer e escutar o Muxim de Monte (Zeferino José Andrade), figura quase lendária da morna, o Musa Morais (pai de Luís Morais) e o Pitrinha (Francisco Marcos Morais). Os dois últimos eram primos dos meus pais e frequentavam a nossa casa para nos visitar e ouvir música brasileira. É interessante reparar que embora nem todos os músicos fossem aparentados, muitos eram primos dos meus pais. Nhô João “Chalino”, tronco da família Rodrigues Silva, da Rua da Moeda, era casado com uma tia do meu pai, donde saem músicos como Edy Moreno, Armando de nhô Jom Chalino, Djuta Ben David, Eduardo, compositor de parceria com Amândio Cabral, Jô d’Eloy, tocador e compositor, e as filhas do casal, para além de Djuta. Da mesma família, mas não meu parente conheci o Bana na casa de Jom Chalino.

Também parente é a família Morais, do tronco de Nhô Pitra, da Rua Morguin, donde saem Pitrinha, Musa, Augusto e Duca e o neto Luís Morais. Nhô Pitra era casado com uma tia-avó minha. Os outros compositores são da Zona Sul, homens do mar, onde a minha família morava, conhecidos do piloto meu pai.

Em casa, a minha mãe, filha de Francisco Pires Ferreira, compositor de mazurcas e rabequista, estava sempre a cantar. Daí a herança da minha irmã Titina Rodrigues, cantora das composições de B. Lèza, muito apreciada em Cabo Verde.

Nos anos 40, em companhia do meu pai, fui à ponte assistir à chegada do Frank B. Lèza, que vinha de Lisboa. Mais tarde, fomos visitá-lo à casa da mãe, nas escadinhas do Lombo de Diante, junto do Hospital, onde morava a mãe do músico. B. Lèza, mais tarde parálítico, lia as revistas brasileiras que o meu pai recebia e lhas enviava antes de toda a gente.

Na adolescência, porque praticava desporto, não dançava aos sábados com os meus colegas, mas ia aos bailes, por momentos, para ouvir o Duca (Pedro Doroteia Morais Jr.) e o Morgadinho tocar.

Quando adolescente, frequentei a casa de música do professor Reis, onde depois de me ensinar o solfejo, ele entregou-me o saxofone para aprender a tocar. Mas devido à prática desportiva, tive que abandonar as aulas de música. A sorte é que o tive como professor de canto coral no Liceu, pois nessa altura fazia parte do grupo coral do Liceu. O meu sonho era tocar violão. Nas férias, fazíamos festas e cantávamos em coro. Eu era tenor.

Morava na zona sul da cidade, a mais dinâmica a nível cultural no Mindelo, na área musical. Por isso, quando passava pelas ruas a caminho de casa tinha a oportunidade de parar em todos os lugares, para escutar os músicos a tocar por prazer, como Luluzinho, Lela de Maninha, Toco Estrela, Antãozinho, Miguel Patada.

O Tito Paris, filho de um grande tocador de violão, Knic, era meu vizinho em S. Vicente, e muitas vezes cantava com ele.

Nas férias de Verão, era hábito ir para o campo, para o Mato Inglês, fazer a sementeira. Por ocasião da colheita do milho era costume muitos músicos irem em passeio até lá apreciar o milho assado na brasa, que a minha mãe lhes oferecia. Como gostava de música, ela cantava mornas e tangos.

Passei a conhecer todos os músicos da minha geração, e inclusive alguns da geração do meu pai, de quem ele era amigo, como Luís Rendall e B. Lèza, que nos seus últimos anos de vida passou a ser nosso vizinho.

Também era um hábito em Cabo Verde colecionar mornas em cadernos que conservávamos, porque todos gostavam de cantar. Eram verdadeiros cancioneiros. Nos primeiros anos do Liceu comecei a colecionar mornas nesses cadernos especiais.

Conheci e convivi com os irmãos Marques da Silva: Lulu Marques, concertina, Tony Marques, pianista, Antoninho Marques, pianista e compositor de coladeiras. E tantos outros que fazem parte de um dicionário de mornistas e tocadores em preparação. À saída do Liceu, era hábito pararmos em frente ao Café Royal, onde Tututa, os irmãos Marques, e mais tarde, Chico Serra, performavam regularmente para turistas.

Tendo vindo para Lisboa em 1957 para frequentar a universidade, tive a oportunidade de conviver com os poucos músicos cabo-verdianos aqui residentes. Eram eles Dany Silva, Marino Silva, Fernando Quejas e o irmão, José Quejas, Boaventura



Celestino, conhecido por Pilote e Armando Tite, um dos melhores tocadores de violão que vive em Portugal neste momento.

Em Lisboa frequentava também o Clube Universitário de Jazz, na Praça da Alegria, onde hoje está o “Hot Club de Portugal”.

No início dos anos 60, as únicas cantoras cabo-verdianas em Lisboa eram a Lulu Sousa, a Fátima (Fatuca) Feijóo, e a Lucília Antunes, estudantes universitárias. Em Coimbra, onde estudei um ano (1965), havia muitos estudantes cabo-verdianos que se dedicavam à morna, como Agostinho Fortes, Orlando Cruz, Djik e tantos outros.

Interrompi os estudos universitários e regressei a S. Vicente em 1961. Trabalhei em Cabo Verde até 1964 (no Mindelo e na Praia), e sendo professor eventual no Liceu, ia aos bailes dos estudantes, ouvir as músicas que acabavam de sair. Ainda nessa altura, os bailes eram o lugar de divulgação das mornas e coladeiras. Os tocadores eram normalmente o Goy Gonçalves, na bateria e o Frank no cavaquinho, instrumento que lhe deu o nome. O Morgadinho era apreciado por ser grande executante de trompete. Eram os principais compositores da coladeira, ritmo que estava muito em voga, como o merengue. Na mesma altura, criei um programa de música culta, na Rádio Mindelo, porque vivia-se muito de intercâmbios culturais com rádios suecas, neerlandesas, dinamarquesas e canadianas, com as quais mantínhamos todos os meses um intercâmbio musical trocando bobines de gravações. Nessa altura, já colecionava todos os discos que saíam de música cabo-verdiana. Por isso, criei um programa na rádio local, Rádio Clube do Mindelo, só com música cabo-verdiana, utilizando os meus discos.

De regresso a Portugal, como professor do ensino secundário, no início da década de 70, em Setúbal, tive o ensejo de conviver e trabalhar no Círculo Cultural de Setúbal com o Zeca Afonso, de quem me tornei muito amigo. Não podendo regressar ao meu país de origem, interditado pela P.I.D.E., fixei residência em Luanda, a partir de Março de 1974, onde conheci a maior parte dos cantores angolanos da luta urbana, destacando-se o Liceu Vieira Dias, o filho, Carlitos Vieira Dias, Rui Mingas, Teta Lando, Sofia Rosa e outros.

De regresso definitivo a Cabo Verde, em 1979, iniciei entrevistas com os músicos mais velhos que aí residiam, como Luís Rendall e Jorge Monteiro. Entrevistei também outras pessoas acerca do ambiente musical no arquipélago, como o meu antigo

professor António Aurélio Gonçalves, e desse primeiro trabalho de terreno veio a resultar o meu primeiro livro sobre a morna, na área da sociologia do texto literário em parceria com Isabel Lobo (1996), intitulado *A Morna na Literatura Tradicional Cabo-verdiana*. Como Diretor Regional do Ministério de Informação, Cultura e Desporto, do Barlavento, tive a oportunidade de fazer parte de um grupo do mesmo ministério, que preparou e realizou o 1º Encontro de Música Nacional, na cidade da Praia, sob o lema “Por uma música ao serviço da Cultura e da Unidade de Cabo Verde”, a 30 de Março de 1988.

Em 1995, ainda como técnico do Ministério da Cultura, fui convidado pela “Smithsonian Institution”, na qualidade de *expert* para estar presente no “Festival of American Folklife”, realizado pela comunidade cabo-verdiana dos Estados Unidos da América. Tratou-se de um encontro que reuniu pela primeira vez e até então os melhores músicos cabo-verdianos-americanos e os idosos de Cabo Verde. Nele participaram músicos oriundos de todas as ilhas, e representando vários géneros musicais do Arquipélago. Participaram também bandas da comunidade cabo-verdiana nos E.U.A., tal como a “CapeVerdean-American Dance Band”. A minha função era a de pivô, para provocar o intercâmbio musical e o diálogo entre os vários participantes durante e após as performances.

Ao longo da minha vida, em diversas circunstâncias, tive a oportunidade de visitar as comunidades cabo-verdianas em Dakar, Bissau, Roterdão e Buenos Aires, onde assistia sempre às performances dos músicos e/ou grupos que aí atuavam, como o conjunto “Voz de Cabo Verde” na Holanda, e Pitrinha na Argentina.

Publiquei um livro sobre a vida e obra Frank Cavaquinho e tenho em preparação um livro de mornas e coladeiras selecionadas de Manuel de Novas.

Esta dissertação resulta, assim, da minha convivência de toda a vida com a música em Cabo Verde; e de um período de sete anos, de 2007 até hoje, durante os quais tive a oportunidade de sistematizar a minha experiência.

## II. O século XIX em Cabo Verde

### II.1. Breve apresentação da situação sociopolítica e económica em Cabo Verde no século XIX

#### II.1.1. A Economia Decadente do Antigo Regime Colonial

Vários autores são concordantes em afirmar que o século XIX marca o declínio do Antigo Regime Colonial estabelecido desde o início do povoamento do arquipélago de Cabo Verde. Os vários momentos de crise provocados pelas secas e fomes agudizaram-se devido à decadência económica, e por vezes também devido a fatores internacionais que ditaram a decadência do comércio com o exterior.<sup>64</sup> Assim, a nível demográfico, a taxa média de crescimento entre 1807 e 1862 foi de cerca de 0,9% por ano, contando o arquipélago na primeira data com 58 401 habitantes e na segunda, com 97 009 habitantes.<sup>65</sup> Na ilha de Santiago, escravos e libertos iam para o interior da ilha, para povoações dispersas onde se dedicavam a uma agricultura de subsistência, ou para outras ilhas do arquipélago, trabalhar a terra em regime de minifúndio.<sup>66</sup> Contudo, nas ilhas de Santiago e do Fogo continuou a coexistir o morgadio e as grandes herdades, onde se utilizavam métodos primitivos de cultivo. A pobreza dos solos e as diversas estiagens contribuíram também para provocar uma baixa produtividade do trabalho.<sup>67</sup>

Assim, durante o século em apreço a agricultura não constituía uma fonte de prosperidade, mas sim a apanha da urzela e a extração do sal, para exportação. Até 1850 a primeira atividade era a mais lucrativa e era exclusivo da Coroa, não constituindo, por isso, um rendimento para os cofres da colónia. Quanto ao sal, era sobretudo absorvido pelo mercado brasileiro.<sup>68</sup> Para além destes produtos, também se exportavam alguns panos e aguardente para a Guiné, milho para a Madeira e Canárias, peles e couros para

---

<sup>64</sup> Estêvão, João. 1998. Cabo Verde. Valentim, Alexandre. Dias, Jill (coord.). *O Império Africano 1825 – 1890*: Lisboa. Estampa, p. 169

<sup>65</sup> Estêvão, Ibid., pp. 170, 171

<sup>66</sup> Estêvão, Ibid., p. 172

<sup>67</sup> Estêvão, Ibid., p. 173

<sup>68</sup> Estêvão, Ibid., p. 174

os Estados Unidos da América, animais vivos para as Antilhas e para a costa africana e por fim, vendiam-se alguns géneros para os navios que escalavam as ilhas.<sup>69</sup> Na primeira metade do século XIX, a atividade industrial era incipiente, com produção de panos, couros, peles, anil e de produtos provenientes da cana-de-açúcar, tais como aguardente, açúcar e mel.<sup>70</sup> O tráfico de escravos intensifica-se em Cabo Verde entre 1815 e 1842, sobretudo através dos portos de Cadiz e Sevilha. Com efeito, sendo proibido ao norte do equador desde 1830, dessa data até finais da década de 1860 passou a ser ilegal em todo o mundo. Contudo, o tráfico ilegal foi sobretudo praticado por países onde havia plantações de café, açúcar e algodão, nomeadamente, Brasil, Cuba e Estados Unidos da América. Em África, os portos mais ativos foram então os do reino do Congo (Luango, Cabinda e Ambriz) e os da colónia portuguesa de Angola (Luanda e Benguela). Com a colaboração de sócios/armadores cabo-verdianos na ilha de Santiago, os navios estrangeiros utilizavam o passaporte português, sendo que se destinavam sobretudo a Cuba e à atual República Dominicana.<sup>71</sup> Em 1843 instalou-se na ilha da Boavista a Comissão Mista Luso-Britânica de combate ao tráfico negreiro clandestino.

## II.1.2. As Mudanças Sociais

Relativamente à estrutura social, ao longo do século XIX o número de escravos manteve-se estável, se bem que proporcionalmente cada vez mais diminuto. Assim, em 1807 representava 9% da população, em 1858, 6% e em 1868, 5% da população. Com efeito, uma das principais mudanças sociais ocorridas ao longo do século XIX foi a constituição de um grupo social intermédio, em detrimento dos escravos e do grupo social dominante. Em 1807, os “mestiços” constituíam já 41% da população e os “forros”, 47%.<sup>72</sup> Legalmente, a escravatura foi abolida em 1875 e definitivamente, em

---

<sup>69</sup> Estêvão, Ibid., p. 176

<sup>70</sup> Estêvão, Ibid., p. 175

<sup>71</sup> Turano, Maria R. 2001. *‘Il verde mare delle tenebre’ Capo Verde: la commissione mista Luso-Britannica a Boa Vista e la soppressione della trata negriera atlântica (1807 – 1851)*: Lecce. Argo Editrice, p. 59

<sup>72</sup> Estêvão, Ibid., p. 179

1876. No final do século XIX, apenas cerca de 3% da população era aparentemente só de origem europeia e os “mestiços” representavam mais de 60% da população.<sup>73</sup>

Uma outra mudança estrutural ocorrida no século XIX em Cabo Verde, afetando as primeiras ilhas de povoamento, a saber, as de Santiago e Fogo, foi a abolição e desagregação do regime de morgadio. Assim, a lei de abolição do morgadio data de 1863, mas foi aplicada em Cabo Verde a partir de 1864.<sup>74</sup> A portaria de 1864 introduziu a possibilidade de compra e venda da terra anteriormente vinculada, mas só para finais do século é que grandes proprietários fortemente endividados tiveram de vender parcelas das suas terras a comerciantes endinheirados e a emigrantes regressados da América. Contudo, os novos proprietários não mudaram o regime de propriedade nem as relações de produção.<sup>75</sup> No início do século XIX, a falta de mão-de-obra escrava levou a uma nova solução de exploração da terra, através dos sistemas de arrendamento e parceria. O rendeiro tinha que pagar uma renda anual para cultivar a terra; contudo, o proprietário podia aumentar o montante anualmente e por vezes, mesmo em anos de seca os rendeiros tinham de pagar. Quanto ao parceiro, utilizava a terra e encarregava-se das sementes, dos instrumentos de trabalho, da mão-de-obra e da colheita. A partilha da colheita era feita à meia, à terça ou à quarta; durante muito tempo também teve de pagar um dízimo da parte da colheita que lhe pertencia. Neste sistema, a quantidade de terras aráveis disponíveis era diminuta em relação ao número de trabalhadores rurais, o que criava condições para que os proprietários pudessem ameaçar os seus parceiros e rendeiros que não quisessem acatar as suas decisões e imposições.<sup>76</sup>

Uma terceira mudança estrutural ocorrida na sociedade cabo-verdiana no século XIX está relacionada com a emigração dos ilhéus, nomeadamente, para os Estados Unidos da América.<sup>77</sup> Segundo António Carreira (1983), a emigração de cabo-verdianos para a pesca da baleia terá iniciado desde o século XVIII. Juntamente com açorianos, para aí seguiram bravenses e fogueenses que depois se instalaram nos Estados Unidos da América. Nesse país, os cabo-verdianos tenderam a reunir-se em Boston, New Bedford, Providence, Brooklyn e na ilha de Nantuckett. Desde o século XVIII dedicaram-se a várias atividades e exerceram muitas profissões: estiveram na corrida ao ouro, foram

---

<sup>73</sup> Estêvão, Ibid., p. 194

<sup>74</sup> Estêvão, Ibid., p. 192

<sup>75</sup> Estêvão, Ibid., p. 194

<sup>76</sup> Furtado, Cláudio Alves. 1993. *A transformação das estruturas agrárias numa sociedade em mudança – Santiago, Cabo Verde*: Praia. ICLD, pp. 50 - 51

<sup>77</sup> Estêvão, Ibid., p. 187

tripulantes de veleiros da polícia costeira, estiveram na atividade de cabotagem em Fall River, foram fogueiros nos comboios do Pacífico, agricultores por conta própria (no cultivo de morango, nas plantações de algodão, nas áreas pantanosas de Cape Cod), e ainda, operários na indústria de tecelagem em New Bedford.<sup>78</sup>

Contudo, foi a partir do século XIX que a emigração para a América se tornou num importante fator de mudança social e económica, pois a partir de meados desse século ganhou um carácter regular. As consequências daí advenientes para a sociedade cabo-verdiana terão sido múltiplas; a mais visível foi o peso crescente das remessas no orçamento da colónia e o número cada vez maior de emigrantes proprietários agrícolas.

Na base do processo de edificação do sistema colonial moderno em Cabo Verde, esteve, contudo, um outro tipo de emigração. Assim, foi com a eclosão da fome de 1863-66 que o governo regulamentou o recrutamento de serviçais para S. Tomé e Príncipe. Foram criadas condições jurídicas para encaminhar os trabalhadores agrícolas cabo-verdianos para as novas plantações de cacau nas roças de S. Tomé, extremamente rentáveis. O recrutamento feito em períodos de secas e fomes, não se vislumbrando ou propondo outras alternativas de sobrevivência a estas populações, foi classificado por estudiosos cabo-verdianos de “emigração forçada”.<sup>79</sup> A partir do virar do século, em 1900, industriais ingleses de chocolate começaram a mover uma campanha internacional de denúncia das duras condições de trabalho nas roças de S. Tomé e Príncipe, comparáveis às da época da escravatura. Também na base da nova estrutura colonial esteve a criação do Banco Nacional Ultramarino, que viria a ser um instrumento de desenvolvimento económico, através da concessão de crédito, mas também, de dominação.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Carreira, António. 1983. *Migrações nas ilhas de Cabo Verde*: Praia. Instituto Caboverdiano do Livro, pp. 77 - 82

<sup>79</sup> Carreira, Ibid., pp. 149 - 153

<sup>80</sup> Estêvão, Ibid., pp. 201, 203

### II.1.3. A Nova Economia Industrial em S. Vicente

No ano de 1838 foi promulgado o decreto através do qual se criou uma nova povoação na ilha de S. Vicente, a última a ser povoada no arquipélago.<sup>81</sup> Pelo mesmo decreto, a rainha determinou que a povoação, denominada Leopoldina, passasse a vila com o nome de Mindelo. A princípio, foi preciso resolver a questão da água, trazendo-a em barcaças da ilha de Santo Antão, em frente de São Vicente.<sup>82</sup> Criou-se uma empresa de água para a exploração do precioso líquido em 1884, e no início do século seguinte já se explorava água com regularidade.

A cidade do Mindelo foi traçada por dois engenheiros hidrográficos, Vidal e Mudge. Destinada a ser capital, obedeceu a este traçado, considerado moderno, desde o princípio, no reinado de D. Maria II.<sup>83</sup> Devido ao seu rápido desenvolvimento, em pouco tempo era elevada à categoria de capital, o que não veio realmente a acontecer.<sup>84</sup> Em 1879 deu-se a sua promoção a cidade. Tendo o modelo liberal como inspiração para a sua colonização, a ilha de S. Vicente foi a primeira do arquipélago onde se aboliu a escravatura, em 1857. Terá sido também a primeira localidade do Império português em África de então onde isso aconteceu.

Por volta de 1839, começam a surgir pedidos de concessão para instalação de empresas de carvão britânicas. Concedidas as licenças pelo governo português, instalaram-se nela de imediato as ditas empresas, para abastecer os barcos em trânsito para o continente americano, a África do Sul e o Oriente. Era a rota obrigatória a partir da Europa antes de se abrir o Canal de Suez.<sup>85</sup> As independências da Argentina e do Brasil (1816 e 1822 respetivamente) intensificaram o comércio destas duas nações com a Grã-Bretanha, pelo que aumentou também o fluxo na navegação entre a Europa e a América do Sul, que na altura se fazia através de barcos a vapor. Essas viagens longas

---

<sup>81</sup> Ministério da Habitação e Obras Públicas – Cabo Verde. 1984. *Linhas Gerais da História do Desenvolvimento Urbano da Cidade do Mindelo*: Praia, p. 13; Miranda, Augusto. 1938. Bosquejo Histórico de S. Vicente. *Notícias de Cabo Verde*, número especial, 15 de Junho de 1938.

<sup>82</sup> Miranda, Augusto, Ibid.

<sup>83</sup> Miranda, Augusto, Ibid.

<sup>84</sup> Ministério da Habitação e Obras Públicas – Cabo Verde, Ibid., 13

<sup>85</sup> Gatlin, Daryle John. 1990. *A socioeconomic history of St. Vicente de Cabo Verde, 1830-1970*: L.A.. University of California

de travessia do Atlântico exigiam várias paragens para que os navios transatlânticos fossem abastecidos em carvão. O Porto Grande da ilha de S. Vicente era o melhor porto natural na África Ocidental para esse fim, pelo que rapidamente se instalaram na ilha depósitos de empresas britânicas, como a Patent Fuel, a Visger & Miller e a Corry Brothers, entre outras.<sup>86</sup> Os impostos advenientes da atividade portuária tornaram-se em pouco tempo a fonte mais importante de rendimentos para a então colónia. Em 1848, S. Vicente era a *coaling station* mais importante da Grã-Bretanha no Atlântico médio, e em 1900 era a 4ª maior do mundo. De acordo com o historiador britânico Malyn Newitt (2012), “A posição de Portugal no mundo assentou durante muito tempo na localização privilegiada dos seus portos. (...) No século XIX, o Mindelo era visto como o segredo da navegação a vapor no Atlântico (...)”.<sup>87</sup>

## II.2. A vida cultural de Cabo Verde no século XIX.

Ao longo do século XIX verificou-se em Cabo Verde um esforço no sentido da divulgação do ensino e do estímulo da imprensa periódica, o que se deu a par com a criação de bibliotecas e de gabinetes de leitura. Criaram-se novos espaços de sociabilidade cultural, como as associações recreativas, os clubes e as praças com coretos, onde tocavam bandas de música.

Assim, tendo sido promulgada a lei que abolia a censura a livros e periódicos em 1821, permitindo a liberdade de imprensa, no ano de 1842 deu-se início à primeira publicação regular em Cabo Verde, a saber, o *Boletim Oficial*, na ilha da Boavista. Durante 35 anos foi o único a circular nas ilhas, contendo também uma parte não-oficial, onde se publicava informação variada e colaboração literária. Em 1877 surge na cidade da Praia a imprensa privada, com o jornal *O independente*. Entre 1877 e 1900 terão circulado nas ilhas um total de 12 periódicos.

---

<sup>86</sup> Miranda, Augusto, Ibid.

<sup>87</sup> Newitt, Malyn. 2012. *Portugal na história da Europa e do Mundo*: Afragide. Texto, p.242



Foi na ilha Brava que começou a funcionar a primeira Escola Principal de Instrução Primária, no ano de 1847, tendo sido o seu primeiro professor um oficial do Exército. As escolas principais eram também normais, ou seja, formavam professores primários. Durante o seu governo, entre 1854 e 1858, o governador António Barreira Arrobas ordenou a criação de escolas em todas as ilhas, sendo de referir que muitos particulares se dedicaram à educação. Em 1889 foi publicada uma portaria permitindo que fossem atribuídos prémios do Estado aos professores particulares que apresentassem alunos aptos para exame, como forma de estímulo a este tipo de ensino. De referir ainda a existência de uma escola para meninas na localidade de Rabil, na ilha da Boavista, em 1844, assim como a existência de escolas noturnas. Ainda assim, de acordo com o historiador João Nobre de Oliveira, (1998) em meados do século XIX a taxa de analfabetismo era superior a 70%.<sup>88</sup> Em 1860 foi criado na cidade da Praia o Liceu Nacional de Cabo Verde, mas foi encerrado no ano seguinte e acabou por ser extinto. Passados 6 anos, em 1866, começou a funcionar o único estabelecimento de ensino secundário até 1917, o Seminário-Liceu de S. Nicolau, na vila da Ribeira Brava. Para esta vila se tinha transferido a sede do bispado de Cabo Verde desde o século XVIII, aquando da destruição da Cidade Velha, na ilha de Santiago. Desde o século XIX funcionava também na Ribeira Brava o ensino da Gramática Latina e da Teologia. A Ribeira Brava era igualmente a capital da comarca do Barlavento, pelo que aí residiam todos os juizes e funcionários judiciais. Entre 1867 e 1871 funcionou também aí a Escola Principal de Instrução Primária de Cabo Verde. No respeitante ao Seminário-Liceu, funcionava com duas classes: a eclesiástica, cujos alunos não pagavam propinas, e a civil, cujos alunos não estavam isentos deste pagamento. Segundo Nobre de Oliveira (1998), o Seminário-Liceu terá levado a uma “emancipação administrativa” do arquipélago, dado o elevado número de seus antigos alunos que integraram os quadros da função pública das ilhas. De salientar que muitos de entre eles foram professores e vários intervieram no espaço público como jornalistas e escritores.<sup>89</sup>

Como foi dito acima, o século XIX viu também o surgimento e expansão de sociedades recreativas no arquipélago. Assim, na cidade da Praia, entre 1853 e 1905 foram fundadas 9 associações e sociedades recreativas e 2 teatros. Estas sociedades

---

<sup>88</sup> Nobre de Oliveira, *Ibid.*, pp. 69 - 73

<sup>89</sup> Nobre de Oliveira, *Ibid.*, pp. 74 - 81

tinham gabinetes de leitura, promoviam récitas, preleções, debates e atividades beneméritas. Organizavam também jogos, exposições e *soirées*. Nas ilhas do Fogo, Sal e S. Nicolau regista-se a existência de 1 sociedade recreativa, nas ilhas da Brava e Boavista, 2 e na ilha de S. Vicente, 4, sendo que uma delas tinha também por objetivo a promoção da atividade física. Em S. Vicente funcionou também uma Biblioteca Municipal, de 1882 a 1902. Alguns anos antes, em 1871, tinham sido criados na cidade da Praia a Biblioteca e o Museu Nacionais. Em 1876, esta era a única biblioteca de toda a África sob domínio português. Foram surgindo posteriormente bibliotecas municipais em todas as ilhas e uma das suas funções era a de facultar a consulta de periódicos. Ao longo do século XIX, vários Autores cabo-verdianos colaboraram em jornais publicados em Portugal.<sup>90</sup>

Entre 1851 e 1932 foi publicado o *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, que continha escritos literários e de vária ordem, e que era difundido por todo o mundo de língua portuguesa. Nele colaboraram escritores portugueses, brasileiros, africanos e asiáticos. Já na altura, várias mulheres cabo-verdianas publicaram textos, neste periódico. Em 1895 e em 1899, o cónego António Manuel da Costa Teixeira, natural de Santo Antão, publica em Cabo Verde *Almanach Luso-Africano*, com textos literários e artigos versando diversas temáticas. Afirma João Nobre de Oliveira que contrariamente ao que sucedia noutras colónias, em Cabo Verde tanto os colaboradores como os leitores da imprensa eram cabo-verdianos e que, na sua esmagadora maioria, tinham estudado na colónia.<sup>91</sup>

Quanto ao ensino da música, para além do papel desempenhado pelas igrejas, as sociedades recreativas também podiam dedicar-se a esta atividade, e havia igualmente aulas particulares. Em 1877 há notícia de que se encordoavam e afinavam pianos. Sabe-se também que a Câmara Municipal do Mindelo tinha contratado um professor de música. No ano de 1880 há notícia de um fotógrafo residente na cidade da Praia, e 3 no Mindelo. Por último, organizavam-se também no Arquipélago festas privadas e salões literários.<sup>92</sup> De acordo com as fontes disponíveis e consultadas (Bonnaffoux, Martins, Fortes)<sup>93</sup>, as músicas que se dançavam em Cabo Verde no século XIX eram as de salão

---

<sup>90</sup> Nobre de Oliveira, Ibid., pp. 85 - 108

<sup>91</sup> Nobre de Oliveira, Ibid., p. 115

<sup>92</sup> Cordeiro, Ana, Ibid., p. 65

<sup>93</sup> A saber, Bonnaffoux, Désiré. 1978. *Música Popular Antiga de Cabo Verde*: Lisboa. s.e.; Martins, João Augusto. 1891. *Madeira, Cabo Verde e Guiné*: Lisboa. s.e.; Fortes, Gabriel. 1890. *Festas de Santo*

que chegavam da Europa, sobretudo de Portugal. Eram trazidas pelos colonos chegados principalmente à zona norte, às ilhas de S. Nicolau e Santo Antão, a partir da segunda metade do século XVIII, e a S. Vicente a partir do século XIX. Para além da morna, as mais praticadas eram a polca, a mazurca e principalmente a valsa, que entusiasmou a classe média, porque era considerada muito divertida. Também se dançava o scottish, e na ilha da Boavista, a taca, uma espécie de lundum, sapateado em três tempos. Na Boavista como em Santiago dançava-se além da polca e de outras músicas europeias, o batuque (Valdez, 1864), e o colá, na altura chamado coladeira, era dançado nas ilhas de S. Nicolau, Brava, Boavista, Santo Antão e S. Vicente. É bem possível que se dançasse o funaná na ilha de Santiago, mas as fontes consultadas não fazem nenhuma referência a este género musical. Por fim, o galope era dançado em quase todas as ilhas, principalmente na Boavista, na Brava e em Santiago. Em S. Vicente desapareceu no princípio do século XX.

### II.3. A ilha da Boavista, berço da morna, e as suas ‘cantadeiras’

A posição do Arquipélago fez dele um espaço de vocação atlântica, não só durante o período em que vigorou a escravatura como posteriormente, entrando para o século XIX. Cabo Verde teve sempre a necessidade de ter uma porta aberta para o exterior. Se nos primeiros séculos foi a cidade da Ribeira Grande (hoje conhecida pela Cidade Velha, a primeira construída pelos europeus fora da Europa), passou depois para a vila de Sal Rei, na Boavista, mais tarde para o Porto Grande de S. Vicente e hoje é o aeroporto internacional da ilha do Sal.

A colonização do espaço, segundo o geógrafo Orlando Ribeiro (1955), nasceu da necessidade de Portugal ter uma plataforma para assegurar a sua expansão para o Sul. Subscrevo T. Bentley Duncan (1972) quando afirma que “racially and socially the Cape Verdes are very much a creation of the slave trade. The slave trade was the instrument that made of the sparse islands of the Cape Verdes a field of collision, and also of

---

António na ilha da Boa Vista de Cabo Verde. 2012 *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras, Presença Cabo-verdiana: Cabo Verde*: Mindelo. Ponto & Vírgula, IBNL, pp. 277 - 279.

cooperation, between African and European. White and black entered into a series of complex interactions that involved oppression and collaboration, cruelty and concubinage, mutual accommodation and intermarriage, and much else. In the sea-isolated laboratory of the archipelago there emerged a hybrid and syncretic society of unusual intellectual and historical interest”.<sup>94</sup> Duncan estudou a importância dos arquipélagos do Atlântico no desenvolvimento do comércio nos séculos XVI, XVII e XVIII, constatando que este foi bastante intenso. E desta maneira se explica, até certo ponto, as permutas interculturais através da movimentação do tráfico comercial intercontinental, entre a Europa, Cabo Verde e as Américas. O comércio da Boa Vista, nos anos de oitocentos, era feito principalmente com a Europa e as Américas, do Sul e Central. Os contactos de Cabo Verde com o continente africano tinham começado a rarear, principalmente depois da ordenação de 1647, que retirava aos seus moradores todo o monopólio comercial com a costa africana. Fundam-se povoações na ilha desde meados do século XVII, contudo, ainda em 1823 Sal Rei é descrita como um conjunto de cabanas. O aparecimento da indústria têxtil, no século XVIII, constituiu um rico negócio graças aos barcos que iam à ilha para se abastecerem de mantimentos (carne de cabra seca ou salgada) e água potável, pois através destes também se exportava lã. Nos finais do século XVIII, mas principalmente no princípio do século XIX, Boa Vista era a ilha maior produtora de urzela e também era o mais importante porto de exportação de Cabo Verde. Muitos portugueses e alguns judeus de Marrocos chegaram a imigrar para a ilha devido ao acréscimo aí verificado de atividades comerciais, tendo havido um período florescente, por volta de 1830/1850. No respeitante à constituição da sociedade, as estatísticas indicam que em 1731 na Boa Vista viviam apenas um grande número de mulatos, pretos forros, isto é, libertos, alguns escravos e nenhum branco. Esses só chegariam mais tarde com a descoberta de uma riqueza em sal natural pelos ingleses, nos finais do século XVIII. Contudo, sabe-se que desde esses tempos, possivelmente a população começou a crescer, passando a coexistir europeus, mestiços cabo-verdianos e escravos negros, provavelmente continentais. A maior parte da população mulata vivia no campo, em condições de pobreza, desenvolvendo atividades de pastorícia, de pesca e salineira. Os europeus e os brancos da terra eram proprietários e constituíam uma classe de comerciantes e mercadores. Detinham a terra e o dinheiro e eram os empregadores. Há em Sal Rei muitas casas de comércio com boas residências e armazéns edificadas ao

---

<sup>94</sup> Duncan, T. Bentley. 1972. *The Atlantic Islands*: Chicago. University of Chicago Press, p. 195

gosto europeu. Era considerada o empório de Barlavento, ao tempo, no século XIX, “uma das ilhas mais significativas do Arquipélago, devido à sua ativa posição comercial”<sup>95</sup> Estes europeus e brancos da terra misturaram-se fortemente com a população. Daí a razão de em tão pouco tempo esta ter aumentado substancialmente. Citando Jorge de Lima, Kasper (1987) afirma que em “1844, à exceção dos escravos negros, havia apenas mulatos e brancos; numa população de cerca de 3.000 habitantes, encontrava-se um número relativamente elevado de brancos – 400.”<sup>96</sup> Sal Rei era a porta por onde entravam os europeus que vinham para a região norte do Arquipélago. Muitos instalavam-se na ilha devido às facilidades comerciais, antes de passarem para as outras, principalmente para Santo Antão, onde se encontrava a sede da Comarca do Barlavento. É a partir desta altura que chegam as notícias mais antigas da morna, como música “doidejante e ruidosa”, já instalada na Boa Vista. Constam de um *Relatório dos Serviços de Saúde*, de 1886, referente a 1875, do diretor Sócrates da Costa.<sup>97</sup> Como se pode imaginar, o percurso de pesquisa será espinhoso por não se encontrarem documentos coevos nos arquivos de Cabo Verde e Portugal, que possam informar sobre o quotidiano do Arquipélago, sobre a vida das pessoas, em geral, e principalmente dos escravos ou dos trabalhadores em geral. Com efeito, para se refazer esse percurso musical - uma etnografia da morna – sobre os textos (letra, música e dança) e instrumentos musicais, das várias épocas, muitos documentos nos faltam e nem sempre a tradição oral nos tem apoiado convenientemente. Nesse relatório fica a saber-se da potencialidade económica da vila portuária de Sal Rei, que trazia ainda “inequívocos vestígios de grandeza” que viveu nos períodos anteriores; o descritivo feito da vila, cheia de “ruas bem alinhadas”, com edifícios assobradados com salas espaçosas, é um retrato dessa vila portuária no passado. O facto de ela ter estado representada na *Exposição Universal de Londres*, com produtos de exportação, em 1862, atesta bem da robustez da sua exportação e da sua industrialização. Em momentos de crise, os seus habitantes emigravam normalmente para a América, mais devido à miséria da ilha do que por ambição.<sup>98</sup> As gentes da ilha “não têm originalidade de costumes e são muito dadas a festas”. Uma das festas mais populares das ilhas de Boa Vista e Brava, é a de 3 de maio, dia da Vera Cruz, conhecida como *feira dos negros*, na altura chamada

---

<sup>95</sup> Kasper, Joseph. 1987. *Ilha da Boa Vista Cabo Verde*: Lisboa. Dom Quixote / Instituto Caboverdiano do Livro, p. 105

<sup>96</sup> Kasper, Ibid., p. 44

<sup>97</sup> *Relatório de saúde de 1886*, referente ao ano de 1875, in Sociedade de Geografia de Lisboa.

<sup>98</sup> Sócrates da Costa, Ibid., p.407

*coladeira*. Trata-se do *colá*, que tem lugar nos nossos dias, especialmente por ocasião da festa de S. João. É um tipo de umbigada, divulgada como *colá San Jon* por ser a festa deste santo a mais festejada e com mais entusiasmo, nas ilhas de S. Vicente e Santo Antão. Na Brava é conhecida por *Masto* (do português mastro) e foi levada para os Estados Unidos pelos seus emigrantes. Bastante cedo a Boa Vista apresenta uma grande variedade de músicas, o que é confirmado pelos relatórios que narram o seguinte:

“Os habitantes desta ilha [Boa Vista] são os mais folgazões do Arquipélago, amigos do vestir bem, doidos por danças e folias, amando até ao delírio os seus voluptuosos *batuques*, e as *mornas* doidejantes e ruidosas. Facto singular! É exatamente, nos calamitosos anos de fome, tão frequentes nas ilhas, que se amiúdam aqui *batuques* e as *mornas*! No meio destes constantes divertimentos passam dias e dias sem comer!”<sup>99</sup>

Passado esse período de bem-estar e bonança trazido pelo trabalho honesto dos homens, a Vila de Sal-Rei transforma-se numa povoação que Sócrates da Costa classifica de miserável e triste. Considera ele que o que se via eram ruínas e mais ruínas e que tudo se tinha desmoronado. Nem a vegetação outrora tão rica tinha resistido.<sup>100</sup> A morna nasce num período de bonança e bem-estar, com a chegada das famílias portuguesas vindas da metrópole, em meados do século XVIII, para se dedicarem aos negócios vários que a Boa Vista lhes podia proporcionar com as Américas, incluindo o Canadá, com o continente africano e com a Europa.

Para o estudo das mornas da Boa Vista socorrer-se-á de um trabalho levado a cabo, nos 60 do Século XX, pelo professor de música no Mindelo Alves dos Reis (1984), que, para o fazer, se deslocou à Boa Vista. Dessa deslocação resultou a escrita de *Subsídios para o Estudo da Morna*<sup>101</sup>. Nesse trabalho ele concluiu que ao fazer a “interpretação de motivos, ritmos ligados pela anacrusa, ritmos masculinos e femininos, cadências suspensas e outros pormenores, serem característica exclusiva das mornas cabo-verdianas”<sup>102</sup>; e evoca para a sua justificação “a solução de retardo, por meio do acento agógico” que as caracteriza e que ainda, segundo ele, têm uma singular

---

<sup>99</sup> Sócrates da Costa, *Ibid.*, p.411

<sup>100</sup> Sócrates da Costa, *Ibid.*, pp. 401, 414

<sup>101</sup> Alves dos Reis, José. 1984. “Subsídios para o estudo da morna”. *Raízes*. nº 21, Junho de 1984.

<sup>102</sup> Alves dos Reis, *Ibid.*, p.17

importância expressiva.<sup>103</sup> Ainda nessa análise feita pelo mesmo musicólogo, a morna da Boavista, da primeira fase, caracteriza-se por ser “equilibrada, pura, de belas melodias”, de andamento acelerado e ritmo saltitante. Os poemas tinham uma certa malícia, não agressiva, própria do maldizer frequente nas mulheres das pequenas aldeias do mundo rural, próprio do mexerico caseiro. A melodia dos galopes, chegados a Cabo Verde, servia quase sempre para veicular letras improvisadas pelas mulheres, por ser uma música alegre, brejeira e galhofeira. Não tinha atingido contudo aquela sátira agreste, cáustica, própria da cidadania urbana, a que se assistiu no Mindelo. A intenção era a de fazer chacota. Fazia parte das produções de prazer, do gozo alegre de puro divertimento - da pirraça.

Algumas fontes orais informaram-me que, aquando das comemorações do 4º Centenário da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia, em 1898, vieram cantadeiras, em número considerável, apenas da ilha da Boa Vista. Vieram também tocadores da mesma ilha.

Tendo entrevistado o escritor cabo-verdiano, António Aurélio Gonçalves, natural de S. Vicente, sobre as suas impressões sobre a Boa Vista da sua juventude, quando ainda aluno do Seminário-Liceu de S. Nicolau e lá passava as férias, informou-me que durante a sua permanência, conheceu cantadeiras compositoras de melodias e de letras de mornas. Ele atribuía o nascimento dessas mornas às mulheres. Tendo sido questionado porque deixaram de as cantar, respondeu-me, perentoriamente, dizendo: “B. Lèza é que as destronou”; isto é, que lhes tinha tirado o lugar.<sup>104</sup>

Também natural de S. Vicente e profundo conhecedor da sociedade da Boa Vista, onde residiu por largos anos, o compositor Luís Rendall (1898-1986) - em entrevista de 1979, explicou-me que o papel das mulheres era cantar, nos bailes e nas festas de casamento, batizados e romarias; daí serem chamadas de cantadeiras.<sup>105</sup> Este dado foi-me muito recentemente confirmado por João Vieira, músico e investigador da cultura popular da sua terra, Sal Rei, Boa Vista, residente no Barreiro, Portugal, que disse, em entrevista, que tradicionalmente, nos bailes, uma cantadeira é que cantava à frente dos tocadores na segunda parte da festa<sup>106</sup>. Tive a oportunidade de observar esta

---

<sup>103</sup> Alves dos Reis, *Ibid.*, p.12

<sup>104</sup> Entrevista de Moacyr Rodrigues com António Aurélio Gonçalves, Mindelo, 1983

<sup>105</sup> Entrevista de Moacyr Rodrigues com Luís Rendall, Mindelo, 1979

<sup>106</sup> Entrevista de Moacyr Rodrigues com João Vieira, Barreiro, 2011

tradição, ao assistir a um desses bailes, em Agosto de 2012, na vila, hoje cidade de Sal Rei, onde me desloquei com o propósito de observar *in loco* o que se passava ainda na ilha da Boa Vista.

No livro *Música Popular Antiga de Cabo Verde*, o Autor, Désiré Bonnafox (1978), natural da Boa Vista, responsável das salinas “Salins du Cap Vert”, na Ilha do Sal, investigou sobre a morna, chegando a recolher um bom número delas. Ele afirma o seguinte:

“[...] os compositores de mornas e galopes na Boa Vista, podiam ser homens como mulheres. Mas os instrumentos eram tocados unicamente por homens, salvo raríssimas exceções. Quantas vezes até aos anos 1930, as moças da vila de Sal Rei, Boa Vista, que à tarde iam buscar água à fonte, voltavam ao cair da noite cantando uma morna muito singela composta por algumas delas naquela tarde.”<sup>107</sup>

No estudo *Colectânea de mornas* de autoria do professor e musicólogo José Alves dos Reis, ao colocar-se a questão da origem da morna, chega-se à conclusão de que esta proviria da ilha da Boa Vista, tendo-se salientado também a importância do papel das cantadeiras. Com efeito, na análise feita das mornas da Brava e de S. Vicente, o professor Reis mostra a persistência nelas de influências boavistenses. Confirma o Autor que é a esta ilha que pertencem as “mornas [...] mais antigas” que se conhecem. No entanto, acrescentava que, como surgiu, era assunto que eles desconheciam totalmente.<sup>108</sup> E continuando a expor as conclusões a que chegou, o Autor afirma que “as cantadeiras boavistenses tiveram um papel importante não só na composição de ‘mornas’ como na sua difusão pelas outras ilhas”. Na *Nota Introdutória* a este estudo, não publicada, Baltasar Lopes, afirma, à cautela, que “dos alvitres aventados, um nos parece mais validamente aceitável como ‘hipótese de trabalho’: a de ela ser proveniente da ilha da Boa Vista, como queria Eugénio Tavares”.<sup>109</sup>

Confrontando as afirmações de Désiré Bonnafox e de Baltasar Lopes com as conclusões a que chega Alves dos Reis no seu estudo e com as entrevistas a Luís Rendall, António Aurélio Gonçalves e João Vieira conclui-se que todas estas fontes são

---

<sup>107</sup> Bonnafox, Ibid., p. 9

<sup>108</sup> Alves dos Reis, Ibid.p. 3

<sup>109</sup> Baltasar Lopes da Silva, “Nótula Introdutória”, p. 3



concordantes ao afirmar que as mornas eram cantadas por mulheres e que eram produzidas mais por elas do que por eles. Para além disso, as mornas mais antigas de que se tem memória, foram, também elas, compostas e divulgadas por mulheres, julgando-se que terão constituído um protótipo. Assim, o cruzamento destas diversas fontes atesta não só o papel fundamental que as mulheres terão tido na produção mornística, como nos dá novos elementos sobre a forma como terá surgido e se terá desenvolvido este género musical em Cabo Verde.

Nos princípios do século XX, alguns poetas cultos cabo-verdianos começaram a falar da morna nos seus poemas e a caracterizá-la. Para José Lopes, no seu livro de poemas *Jardim das Hespérides* de 1929 a morna “é a dor da nossa raça”; Pedro Cardoso, poeta e estudioso do folclore cabo-verdiano no seu *Folclore caboverdeano* (1933) diz que ela “em ritmo polariza a alma cabo-verdiana”. O escritor português Julião Quintinha, no seu livro *África Misteriosa* publicado em 1928 afirma que Eugénio Tavares é “intérprete maravilhoso da alma desse povo”. O primeiro a considerar a morna como uma canção triste é o autor português Osório de Oliveira, que só se debruçou sobre as mornas de Eugénio Tavares, que ele publicou. No posfácio – “Uma poesia ignorada” -que fez ao livro *Mornas – cantigas crioulas*, 1932, escreve que ela é “melodia [...] triste, sensual.”<sup>110</sup> Daí para a frente os escritores estrangeiros só viram sensualidade e tristeza na morna, o que se transformou numa monomania e não permitiu que outros vissem algo mais para além dessa caracterização. O cabo-verdiano Jaime de Figueiredo, que esteve na origem da revista rival de *Claridade*, *Atlântida*, num trabalho apresentado na separata da Revista Cabo Verde nº 78, de Março de 1956, intitulado *Ensaio de interpretação do Noturno, de Osvaldo Alcântara*, referindo-se à morna cabo-verdiana diz que é um “expoente único da sua sensibilidade”. Jorge Barbosa, poeta da *Claridade*, no seu poema do mesmo nome “Morna”, inserido no livro de poesia *Arquipélago* (1935) diz que ela é o “eco que evoca coisas distantes” ou ainda “tragédia da nossa raça”. António Pedro Costa, outro poeta cabo-verdiano, educado longe de Cabo Verde, pertencente a outro contexto, sente que a morna é a “reminiscência de um fado”. Por fim, Fausto Duarte, outro poeta que se distanciou de Cabo Verde, acha-a “um hino de amor, ilusão, melancolia”, no seu ensaio intitulado *Da Literatura Colonial e da morna de Cabo Verde*, apresentado em 1934, no Porto, por ocasião da 1ª Exposição

---

<sup>110</sup> Oliveira, Osório, *Ibid.*, p. 98

Colonial Portuguesa.<sup>111</sup> Essa grande variedade de opiniões permitiu que todos os estrangeiros que passassem por Cabo Verde tecessem considerações quanto à origem da morna. Enquanto todos os cabo-verdianos e portugueses foram até aí unânimes em defender a génese crioula da morna, tardiamente, José Lopes, latinista e estudioso da língua portuguesa, trouxe à lide a obscura origem britânica do termo morna, que seria derivado do verbo *mourn*, lamentar. Contudo, não apresentou nenhum fundamento. Como já ficou esclarecido, a morna que ele conheceu na Boa Vista, enquanto professor, formado no Seminário Liceu, foi sempre galhofeira e satírica, criada pelas cantadeiras a partir da improvisação sobre músicas alheias, como o galope e a polca. A morna somente se torna triste devido à dor da revolta, como será explicado noutro espaço, ao tratar da variante da morna na Brava, por influência da música portuguesa, o que também foi esclarecido por Eugénio Tavares. Na década de 20 do século XX, a morna mais ouvida pela elite crioula em S. Vicente, era a do poeta da Brava. Evitava-se a da Boa Vista, que pertence à época da *louca boémia* no Mindelo, caracterizada por Aurélio Gonçalves.<sup>112</sup>

Na mesma linha da fantasia, considerada pelos estudiosos cabo-verdianos, vamos encontrar Archibald Lyall<sup>113</sup> (1938), com os *mornes* que significam “montes”, as canções dos montes, pode dizer-se canções das favelas martiniquenses. Em 1952, o cientista social brasileiro Gilberto Freyre, formado numa escola consagrada como a de Chicago, e que foi aluno de Franz Boas, subscreveu esta opinião, também nunca fundamentada, após uma estadia de três dias no arquipélago.

O musicólogo mindelense Vasco Martins (1989) sugere uma possível influência da modinha brasileira sobre a “morna primordial”, sem apresentar as fontes históricas que sustentem a formulação dessa hipótese: “A modinha, que era tocada tanto em Portugal como no Brasil, deve ter tido em Cabo Verde uma feliz mas curta permanência, pois, diluída numa forma musical que emergia (a morna primordial), tornou-se, através de uma rítmica cada vez mais própria e *sui generis*, numa recriação

---

<sup>111</sup> Ver Ferreira, Manuel, 1985. *A aventura crioula*: Lisboa. Plátano Editora, pp. 174, 175

<sup>112</sup> Entrevista de Moacyr Rodrigues com António Aurélio Gonçalves, Mindelo, 1983.

António Aurélio da Silva Gonçalves nasceu em 1901 no Mindelo e faleceu em 1984 na sua cidade natal. Formou-se em Ciências Histórico-Filosóficas pela Universidade de Lisboa e foi professor de muitas gerações de estudantes no liceu Gil Eanes, também no Mindelo. Publicou obras literárias e ensaios, inclusive na revista *Claridade* sendo um dos escritores cabo-verdianos mais reconhecidos

<sup>113</sup> Lyall, Archibald. 1938. *Black and white makes brown*: London. Heinemann.

original”<sup>114</sup> Finalmente, mais recentemente, António Germano Lima, na sua obra *Boa Vista ilha da morna e do landú*, (2012) faz referência a um germen da “proto-morna”, afirmando que “é provável porém que o germe de alguns desses elementos culturais, como os que vieram contribuir para a criação da morna, tenham despontado nessa ilha (Santiago), já nos últimos anos de 1600”.<sup>115</sup> Contudo, não apresenta nenhuma fonte que possa ter estado na base da formulação dessa hipótese, até agora nunca levantada por qualquer outro estudioso da matéria.

Numa entrevista que me foi concedida e noutras ocasiões, o compositor Jorge Monteiro fez referência às semelhanças existentes entre a morna e sonoridades da música judaica, que lhe foram apontadas por um judeu ucraniano a residir em Cabo Verde, Simon Schofield. Efetivamente, sabe-se que no século XIX muitas famílias judias sefarditas se instalaram nas ilhas, originárias sobretudo de Marrocos e Gibraltar. De há uns anos a esta parte, tem surgido um certo interesse pelo estudo da sua presença em Cabo Verde; no artigo de Cláudia Correia “A questão do cemitério israelita na ilha da Boavista (1915/1923)”<sup>116</sup> são identificados quase 100 indivíduos, homens e mulheres, que aí aportaram sobretudo na segunda metade do século XIX. Costumavam reunir-se na capela Anglicana, junto ao Western Telegraph, no Mindelo, segundo Schofield.<sup>117</sup>

De acordo com o etnomusicólogo Philip Bohlman, a cultura sefardita é, de facto, diaspórica, com uma música que também viaja:

“Sephardic culture was diasporic, indeed, [...]. Sephardic music lent itself to rediscovery precisely because it was the music of the diaspora. It had survived because it was portable.”<sup>118</sup>

Importará, em estudos futuros, aprofundar o conhecimento das práticas musicais desta comunidade em Cabo Verde e identificar possíveis trocas que possa ter havido com os muitos violinistas que houve na Boavista no século XIX. Aí, poder-se-á inferir

---

<sup>114</sup> Martins, Vasco. 1989. *A música tradicional cabo-verdiana I (a morna)*: Praia. Direcção-Geral do Património Cultural – ICLD. pp. 51, 52

<sup>115</sup> Lima, António Germano. 2002. *Boa Vista, Ilha da Morna e do Landú*: Praia. Instituto Superior de Educação, p. 220

<sup>116</sup> Correia, Cláudia. 1999. “A questão do cemitério israelita na Ilha da Boavista: 1915 – 1923. *Africana Studia: Revista Internacional de Estudos Africanos*, nº2, pp. 97 - 134

<sup>117</sup> Informante, o filho do Schofield, Jaime Schofield, ao Autor da tese, em Lisboa, Abril de 2014.

<sup>118</sup> Bohlman, Philip. 2002. *World Music: a very short introduction*: Oxford. Oxford University Press, p.113

em que medida as suas práticas expressivas e sonoridades poderão ter influenciado a morna ou outros géneros musicais em Cabo Verde.

## II.4. Breve descrição da ilha Brava e do seu ambiente musical

O povoamento da ilha Brava deu-se no século XVI por judeus portugueses e gente ida do Algarve e da Madeira, e mais tarde, em 1680, com gente do Fogo fugindo aos tremores de terra, motivados pelas erupções do vulcão.<sup>119</sup> O bispo de Cabo Verde, D. Patrício Xavier de Moura, que viveu no Fogo de 1850 a 1853 transferiu-se também para a Brava, e advogou a criação de um seminário para a formação de alunos para a vida eclesiástica. Por esta razão funcionou na Brava de 1850 até 1855 o único colégio-liceu do arquipélago, com dois mestres. Nos finais do século XIX, a Brava tornou-se também uma terra de acolhimento de vários portugueses, metropolitanos e ilhéus, que vinham umas vezes como deportados políticos, outras vezes, devido ao seu clima ameno, vinham retemperar-se das febres palúdicas da Guiné. A presença desses políticos na ilha contribuiu para que a elite branca cabo-verdiana reivindicasse melhores e mais cuidados para o Arquipélago. Segundo Gilda Barbosa (2012) “entre 1850 e 1900 formou-se uma elite cultural na ilha, com aderentes em todas as ilhas, sobretudo na ilha de Santiago. Em quase todas as ilhas funcionaram gabinetes de leitura. Ela tornou-se mais tarde o centro cultural, administrativo e comercial, graças aos judeus ali emigrados. Foi neste meio cultural que nasceu Eugénio Tavares”<sup>120</sup>. Por volta de 1860, “os habitantes da ilha Brava são quase todos brancos, alguns mulatos e quase não havia ali outros pretos senão os poucos escravos.”<sup>121</sup> A Vila da Nova Sintra, a capital da ilha, assim chamada pelos seus primeiros habitantes portugueses por lhes fazerem lembrar a Sintra metropolitana, viria a transformar-se numa terra de emigração devido a crises sucessivas que assolaram a ilha obrigando os seus habitantes a procurarem as terras da América do Norte. A Brava era conhecida dos baleeiros americanos, que muitas vezes

---

<sup>119</sup> *Almanaque Luso-Africano, 1851 – 1900*. 2011: Coimbra. Almedina

<sup>120</sup> Barbosa, Gilda. Março de 2012. Djabraba. *Terra Nova*, p.3

<sup>121</sup> Travassos Valdez, Francisco. 1864. *Africa Ocidental – Notícias e Considerações*: Lisboa. Imprensa Nacional, p. 264

aportavam aí para acolherem pescadores, entre os quais arpoadores, como testemunha o romance *Moby Dick*.<sup>122</sup> No século XIX, Cabo Verde não tinha terra arável suficiente para alimentar a maior parte da sua população. Com efeito, apenas 20% da sua superfície era cultivável, com a agravante de a maior parte dessas terras serem ocupadas por plantações de cana-de-açúcar, o que contribuía para que houvesse pouca terra disponível para o cultivo de cereais. Quando não chovia ou quando as águas eram escassas, grassava a fome no Arquipélago. A má gestão dessas jeiras de terra e o facto da produção extrativa mais rentável, a saber, a urzela, pertencer à coroa portuguesa, contribuía para que os cofres da colónia fossem sempre deficitários.

A Brava, ilha de pequenas dimensões, com apenas 64 km<sup>2</sup>, não produzia o suficiente para alimentar a sua população mesmo quando chovia, sendo as suas principais culturas, o milho, o feijão, a batata-doce e algumas culturas hortícolas.<sup>123</sup> Tradicionalmente, os bravenses eram também homens do mar e dedicavam-se à pesca costeira e de alto-mar. A partir de 1870, as principais exportações agrícolas de Cabo Verde passaram a ser, durante muito tempo, a purgueira e o café. Neste final de século, a cana-de-açúcar ocupava a maior parte das terras e as melhores. A população era quase sempre excedentária e de acordo com António Carreira (1977), num relatório oficial de 1874 sobre a Brava constata-se que 100 indivíduos por ano, em média, deixavam a ilha em demanda de outras paragens que lhes garantissem a sua subsistência.<sup>124</sup> E é a partir desta data que se regista uma apreciável corrente de emigração clandestina de jovens para os Estados Unidos da América, com a finalidade de fugir ao recenseamento e à incorporação militar.<sup>125</sup> Devido às mortes de cabo-verdianos de tez clara registadas nas campanhas militares de consolidação do domínio do território nas guerras da Guiné ter-se-á criado uma autêntica fobia ao serviço militar. António Carreira refere-se ainda à fuga de cabo-verdianos, que trabalhavam nos baleeiros, quer para a corrida ao ouro na Califórnia, quer para trabalhar como tripulantes nos veleiros da polícia costeira ou na cabotagem em Fall River, sendo que os que podiam, trabalhavam como agricultores por conta própria, ou por conta de outrem na apanha de *cranckberies*, nas áreas pantanosas

---

<sup>122</sup> Entre 1825 e 1875 cerca de 100 navios baleeiros norte-americanos escalam Cabo Verde, anualmente. Barboza, Ronald. 1989. *A salute to capeverdeans musicians and their music*: New Bedford. DCCV, p. 10

<sup>123</sup> Silva Andrade, Elisa. 1996. *As ilhas de Cabo Verde da “descoberta” à independência nacional (1460 – 1975)*: Paris. l’Harmattan, pp. 148 - 150

<sup>124</sup> Carreira, António. 1977. *Cabo Verde (Aspectos Sociais. Secas e fomes do século XX)*: Lisboa. Ulmeiro, p.161

<sup>125</sup> Carreira, António, Ibid., p.165

de Cape Cod e nas plantações de algodão. Com a expansão da indústria têxtil na área de New Bedford encontravam-se centenas ou milhares a trabalhar nas fábricas; houve igualmente fogueiros e chegadores nos comboios da linha do Pacífico. Os caboverdianos espalharam-se mais por essas zonas da Nova Inglaterra, até aos nossos dias.

A fim de evitar a entrada de indivíduos negros e analfabetos maiores de 16 anos nos Estados Unidos da América, o governo norte-americano promulgou uma lei em 1917, que proibia a entrada desses indivíduos.<sup>126</sup> Em 1921 foram introduzidas quotas para a imigração, e a partir de 1924 tomaram-se medidas ainda mais severas. Por outro lado, a partir de 1928, as Autoridades portuguesas tornaram essas medidas ainda mais restritivas dificultando a aquisição de passaporte por parte dos que tinham menos habilitações literárias e aumentando as taxas para o efeito, o que constituiu uma barreira para os que tinham menos posses. Assim, enquanto entre 1900 e 1920 saíram formalmente 18.629 indivíduos de Cabo Verde para os Estados Unidos da América, entre 1927 e 1945 saíram 1 408 pessoas, e entre 1946 e 1952 saíram apenas 538 indivíduos.<sup>127</sup> O governo português procurava desta forma dar uma imagem menos negativa da sua economia e da sua colonização. Numa pequena brochura sobre a Brava, *Missionário Católico*, num relato de 1930 do padre Vieira, este afirma que a ilha é “montanhosa, exposta aos ventos de Noroeste e que a vila de Nova Sintra está a 510 m de altitude e o ponto mais alto é Fontainhas, a 1100 m de altitude. Tem 3 léguas de comprimento e 2 de largura; e o principal porto, o da Furna, dista a 4 km da Vila de Nova Sintra. Não é uma ilha possuidora de febres palúdicas, nem sujeita a epidemias; tem fontes de águas minerais, sendo considerada uma verdadeira estância de cura e repouso para os funcionários públicos e militares do Arquipélago e os colocados na Guiné. Tem mais ou menos 10.000 habitantes e calcula-se que 5.000 emigrantes só da Brava se encontram nos Estados Unidos da América.”<sup>128</sup> Com uma organização considerada suficiente com cerca de 2. 500 casas, 7 padarias e 57 estabelecimentos comerciais, uma escola central e mais 6 escolas, para além das particulares. A taxa de analfabetismo seria de 25% no total e de 5% entre os menores de 30 anos, devido à proibição da entrada de analfabetos nos Estados Unidos da América. Sabe-se que na ilha Brava havia várias festas populares ao longo do ano, sendo a mais importante a de 3 de Maio, festa de Santa Cruz, dia em que se libertavam os escravos. Esta festa realizava-se

---

<sup>126</sup> Carreira, António, Ibid., p.164

<sup>127</sup> Carreira, António, Ibid., p.164

<sup>128</sup> Vieira, P..Out-Nov.1930. A Ilha Brava. *O Missionário Católico*. Ano VII, p. 45

nos cutelos (outeiros), ou seja, fora da Vila, por ser considerada mais permissiva, pois era a festa da umbigada. Destacava-se também a festa de *Colá*, atual *Festa de San-Jon*<sup>129</sup>, no dia 24 de Junho, dia de descoberta da ilha, que tem lugar na Vila de Nova Sintra.

A música cabo-verdiana muito cedo, desde meados do século XIX, teve contactos com as que se faziam em Portugal e no Brasil. Em todo o Arquipélago tocavam-se e dançavam-se *polkas*, *mazurkas* e valsas. Na sociedade burguesa bravense, a morna era dançada e cantada ao som do violino, do cavaquinho e do violão. Os conjuntos da Brava eram constituídos por um leque de naipes variados que iam desde o violino, banjo, guitarra, bandolim, tambor, viola, até violões. Tantos eram os músicos que se organizavam em bandas filarmónicas ligadas a diversos clubes. Estas faziam intercâmbios com bandas filarmónicas do Fogo.<sup>130</sup>

Teve aqui início a *national journey* da morna, tal como Bohlman (2011) a define. A classe culta bravense reelaborava e refinava a morna, que se espalhava pela ilha toda, através dos bailes que se preformavam por ocasião das noites de Natal, do fim de Ano, pelos Reis e noutras. Também se tocavam mornas nas festas dos Santos populares, nos casamentos, nas reuniões familiares, nos acontecimentos sociais em geral, na chegada dos embarcadigos, nas despedidas de amigos e nos funerais. E, finalmente, nas serenatas, que ainda se fazem. “Não se fixou apenas no ambiente burguês, havia de ter uma grande expansão na classe popular. E hoje praticamente os mornistas pertencem a esta classe visto a burguesia ter desaparecido quase completamente.”<sup>131</sup> Aquando das partidas, os bravenses subiam para o cimo dos cutelos (montes) de onde entoavam em coro, com velas acesas, ladainhas, que envolviam a ilha toda, envolta em bruma, e que reboavam pelos vales de maneira assustadora. Recordavam certos *spirituals* que faziam recordar as igrejas negras norte-americanas. Cantavam verdadeiros *tchoro* (choros) em louvor dos que partiam sem dia de voltar e pelo sossego das almas que morriam no mar nessas viagens.<sup>132</sup> Dos salões da Brava a morna passa a ser partilhada com os salões da Praia e do Mindelo, onde é tocada por

---

<sup>129</sup> Travassos Valdez, Francisco, Ibid.

<sup>130</sup> Vieira, P., Ibid.

<sup>131</sup> Peres de Oliveira, Jovino. 2008. *Lágrimas de Djabraba*: East Providence. Edições Nova Atlanta, pp.31-33

<sup>132</sup> Relatos recolhidos por Moacyr Rodrigues na ilha da Brava a 24 de Junho de 2005.

orquestras de flauta, rebeca, viola e violão, constituídas por músicos amadores que sabiam as músicas de ouvido.

#### II.4.1. Eugénio Tavares: breve apresentação da vida e obra<sup>133</sup>

Eugénio Paula Tavares, um dos maiores músicos da Ilha Brava, nasceu a 18 de Outubro de 1867, conforme indica o registo de nascimento que se encontra na conservatória da ilha, tendo sido batizado a 25 de Outubro do mesmo ano. Era filho de Francisco de Paula Tavares, natural de Santarém, e de Eugénia Rodrigues Nozolino, natural da ilha do Fogo. A mãe morreu de parto e o pai na Guiné-Bissau, 3 ou 4 anos depois, lutando nas guerras de consolidação do domínio territorial da colónia. Educado pela madrinha, Eugénia Medina, e pelo médico Dr. José Martins Vera-Cruz, consta ainda no BO nº 31 de 29 de Julho de 1876, que “foi examinado nas disciplinas de leitura corrente, escrita (bastardo e cursivo), subtração, multiplicação e divisão de números inteiros, gramática recitada e doutrina cristã, tendo obtido a classificação de 18 valores”.<sup>134</sup> Sabe-se que depois da instrução primária estudou com o Padre António de Sena Barcelos, com António Almeida e Rodrigues Aleixo, tendo tido o benefício de dispor de uma boa biblioteca em casa da família Vera-Cruz, para além do facto de haver gabinetes de leitura na Brava, como aliás em todas as ilhas.<sup>135</sup> Fez a sua estreia literária aos 15 anos, apresentado no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* pelo poeta e violinista Luís de Medina e Vasconcelos (1855 – 1891), compositor de mornas e valsas. Luís de Medina e Vasconcelos era muito apreciado por ter performado por várias vezes para o público da cidade da Praia. Eugénio Tavares trabalhou em várias ilhas. Em 1885 conseguiu emprego numa casa comercial do Mindelo, cujo proprietário era agente consular dos Estados Unidos da América. O poeta José Lopes descreve-o como “um lindo moço, formoso de rosto e mais formosa cabeleira, de tez branca”.<sup>136</sup> Percorreu as principais cidades do Arquipélago a trabalhar e levando com ele a sua música. É recebedor de finanças em 1887 no Tarrafal de Santiago, e mais tarde, foi recebedor no

---

<sup>133</sup> Notas biográficas coligidas em Tavares, Eugénio. 1997. *Viagens, Tormentas, Cartas e Postais*: Praia. ICLD

<sup>134</sup> Tavares, Eugénio. Ibid., p. 17

<sup>135</sup> Barbosa, Gilda. Ibid.

<sup>136</sup> Tavares, Eugénio. Ibid., p.19



concelho da Brava, e por acumulação, encarregado dos correios, delegado do julgador, pagador de Obras Públicas e meirinho da Alfândega da Brava. É no exercício dessas atividades que ele é acusado de “alcance” em 1894, pelo que teve de fugir para os Estados Unidos da América para não ser preso. O advogado Mário Ferro levanta a hipótese, alguns anos depois, de ter surgido esta situação devido às suas atividades políticas, pois ele era republicano. Enviada uma canhoneira à Brava com a missão de o prender e levar para a capital, a cidade da Praia, ele saiu de casa disfarçado de mulher e embarcou para a América do Norte, onde chegou a 11 de Julho de 1900. Aí fixou-se em New Bedford, onde editou um jornal, *A Alvorada*, no qual ele publicou um artigo defendendo a autonomia de Cabo Verde. Tendo sido deferido o pedido de aguardar julgamento em liberdade sob fiança, ele regressou à Brava, mas pouco depois viu-se forçado a voltar à América do Norte por motivos financeiros, para garantir a subsistência da família. Em 1900, já de regresso a Cabo Verde, publica o livro *Um fabuloso alcance*, onde se justifica, considerando-se vítima de perseguição política. No ano de 1911, após a proclamação da República, Abílio Monteiro de Macedo, um comerciante do Fogo, seu compadre na Maçonaria e residente na Praia, ofereceu-lhe um lugar como editor e principal colaborador de um novo jornal republicano, *A Voz de Cabo Verde*. Eugénio Tavares afastou-se do jornal em 1914 e aí os comerciantes seus fiadores retiraram-lhe a fiança, pelo que foi preso de 7 a 10 de Novembro de 1914, até ser-lhe renovada a fiança. O processo de alcance foi finalmente julgado em Tribunal Judicial em 1921. Face a documentos que não tinham sido considerados anteriormente, foi absolvido. Ao longo da sua vida, de 1897 a 1924, colaborou em periódicos como *A Marselhesa*, *Revista de Cabo Verde*, *A Alvorada*, *A Liberdade*, *A Voz de Cabo Verde* e *O Manduco*. O governador Guedes Vaz garantiu a Eugénio Tavares um lugar de assalariado na Câmara Municipal da Brava, em Outubro de 1927, convidou-o, com José Lopes, a irem a São Vicente para serem homenageados pelos seus admiradores.<sup>137</sup>

A obra de Eugénio Tavares é vasta e multifacetada. Abrange desde contos, como *There she blows* ou *Por causa de um Casamento*, a variadíssimos artigos pautados pela rebeldia política, tanto que difícil será destacar qualquer deles. Para compreender as mornas de Eugénio Tavares necessário se faz estudar também os textos de cariz político inseridos nos jornais portugueses dos finais do século XIX. Menos de 3 anos após a

---

<sup>137</sup> Tavares, Eugénio. *Ibid.*, p. 23

homenagem que lhe foi prestada no Mindelo, faleceu de *angina pectoris* na sua ilha natal. Era casado com Guiomar Leça, de quem não teve filhos. O seu enterro foi bastante concorrido. A obra de Eugénio Tavares, dispersa pelos jornais, fora desconhecida pela maior parte dos cabo-verdianos, até aos anos 80 do século passado, altura em que graças ao investigador e jornalista Félix Monteiro, se pôde ter acesso a ela. Num trabalho de paciência, pelos arquivos de Portugal, Félix Monteiro recolheu quase toda a obra, que foi publicada em três grandes volumes. O que suscitou maior interesse foi o primeiro volume, dedicado a mornas e contos, pois esgotou pouco tempo depois de ter surgido no mercado.

#### II.4.2. Eugénio Tavares e a geração de mornistas da ilha Brava

É hábito falar-se de Eugénio Tavares e das suas mornas, como se fosse ele o único músico da ilha. Terá a sua produção ofuscada a dos outros? Graças à grande divulgação, em vida de Eugénio Tavares, das suas mornas, desconheceu-se a maior parte dos Autores da geração de Tavares e os subsequentes no Arquipélago, mas muitos foram os seus continuadores que tiveram a oportunidade de conviver com ele ou apenas de o conhecerem, alguns anos antes da sua morte, na Vila de Nova Sintra. Sabe-se, é o caso de João José Nunes, Júlio Feijóo Pereira, José Gomes da Graça e Rodrigo Peres que conviveram de perto com o compositor. Essas mornas foram cantadas em todo o Arquipélago como se fossem de Eugénio, na medida em que a maior parte das músicas seguiam a mesma linha melódica, os temas eram similares e os seus autores foram ofuscados por ele. Cantam a dor, que sentem na partida da Brava e o amor que têm por ela. Fazem do mar o seu confidente confiando-lhe o seu grande sofrimento, pedindo-lhe que pare e os escute – “ó mar parâ bo ubí/Parâ bo ubí es nha lamento di nha grande sofrimento” (Ó mar pára e escuta/ Pára, escuta este meu lamento de meu grande sofrimento). Ou ao regressar à terra depois de grande tormento, o poeta confessa que “na terra canto ‘n pô pê – fê qui nunca ‘n perdê, entan Nhor Dés abri’ n ceu na braço di nha cretcheu. Depós m dê Nho Dés graça, pamô el lebiâ nha desgraça” (Em terra, quando pus os pés – fé que nunca perdi, então o Senhor abriu-me o céu nos braços do meu amor. Depois dei graças a Deus, por ter aliviado a minha desgraça. *Na caminho di Djabrava*, Juloca Feijóo).

O caso justifica-se, pelo facto de se poder afirmar que houve e há uma melodia típica da ilha Brava, criada antes da produção de Eugénio Tavares, onde pontificaram poetas que escreviam poesia em português no princípio do século XIX, como *Brada Maria*, que é um exemplar recuperado por ele. Um desses poetas poderá ter sido José Bernardo Alfama, que usava o pseudónimo Mocho Alfama.<sup>138</sup> Eugénio foi o divulgador por excelência da morna, que ele produzia e espalhou por todo o Arquipélago, da Brava a S. Vicente, passando pela Praia, isto é, nos espaços por onde ele trabalhou, indo até à América do Norte, onde ele se refugiou em determinado momento da sua vida.

Muitos dos músicos apontados são contemporâneos de Tavares. Como foi dito acima, outros tiveram ainda a oportunidade de o conhecer e de com ele conviverem, como se poderá ver pelas datas de nascimento de muitos deles. Em 1930 a maior parte ainda vivia; pertenciam à elite bravense que teve que emigrar. Alguns dos seus continuadores, também emigrados na América do Norte, continuam a tocar e a cantar a sua Brava. Ainda na atualidade despedem-se da Brava com mornas, e é com elas que os filhos, essas “andorinhas de volta”, são recebidos, quando regressam para rever a terra deixada e “nunca negada”, como repetirá Armando de Pina (1935 - ), compositor da morna *Mar é morada di sodade* nos anos 60. Estando sozinho na Praia de Nantusket, cheio de saudades, junto do mar parado, ao ouvir as ondas a espriarem-se “de mansinho” recorda a praia da Furna, lugar de onde muitos partiram no século passado, e chora.

*Sodade é um dor sem fin/ Só de mai inda é mas grande,/ Mai consolo de sé fidjo!*  
*N stâ perdido londge de nha mai./* (Providence, 1963)

(A Saudade é uma dor infinda/ que apenas a da mãe é ainda maior / A mãe é consolo do filho/Estou perdido longe da minha mãe.)

*Oi! Djabraba n ca negabo/ Oi nha ninho ca dixabo,/Embora pobre n tâ amabo*  
*/Pamô bó é terra di nha mai.*

(Ai! ó Ilha Brava, eu não te neguei/Ai! Meu ninho, amo-te, / porque tu és a terra da minha mãe.)

---

<sup>138</sup> Alfama, José Bernardo. 1910. *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde*: Lisboa. Imprensa Commercial.

Ao escutarmos essas mornas, sentimos toda a angústia e o sofrimento que o bravense sentia ao ter que deixar a terra, porque havia razões para gostar dela e amá-la, ao contrário do que afirmavam as vozes alheias, desconhecedoras desse seu amor pela terra; esse sofrimento era maior ainda quando se lhes recusava uma solução e se insistia em incutir-lhes na alma que a terra é que era madrasta. Ao sair para outras terras com mais recursos, o bravense apercebeu-se de que os problemas tinham uma solução. A angústia de ter que partir, abandonar a terra e deixar a mãe vai ser a temática de quase todos os poetas da Brava. Partir será também uma das temáticas do movimento literário, culto, à volta da Revista *Claridade*, editada a partir de 1936.

#### II.4.3. Análise das obras significativas de Eugénio Tavares

Analisa-se neste capítulo as obras de Eugénio Tavares consideradas mais significativas para o objetivo do presente trabalho. É necessário salientar que foi ele que elevou pela primeira vez o dialeto crioulo a um “instrumento literário”, segundo Carlos de Vasconcelos (1924)<sup>139</sup>, porque até então grande parte das mornas eram escritas em português; toma-se como exemplo uma morna antiga *Brada Maria*, recuperada por Eugénio Tavares, e a morna *Perdão Emília*. De Eugénio Tavares, em português, pode-se referir as mornas *Mar Eterno*, *Cai no Mar* e *Canções Aladas*.

Para o estudo das mornas de Eugénio Tavares utilizarei os poemas publicados nos últimos momentos da vida do poeta, aos quais José Osório de Oliveira (1932)<sup>140</sup>, que trabalhou em Cabo Verde, reconheceu valor literário, embora tivessem sido elaborados em linguagem vernacular. Contudo, segundo observações do poeta do Fogo, Pedro Cardoso, os melhores poemas de Eugénio não terão sido publicados.<sup>141</sup> Muitos anos mais tarde, em 1969, a Associação dos Amigos de Cabo Verde, em Angola, publicou

---

<sup>139</sup> Vasconcelos, Carlos de. 1924. Os Cabo-verdianos na Colonização portuguesa. *Gazeta das Colónias*: Lisboa, 7 de Agosto de 1924, nº6

<sup>140</sup> Tavares, Eugénio. 1932. *Mornas – cantigas crioulas*: Lisboa. Centro Tip. Colonial

<sup>141</sup> Cardoso, Pedro. 1983. *Folclore Cabo-verdiano*: Paris. Solidariedade Cabo-verdiana, p. 102

uma edição aumentada, quando se pensava que iam trazer algo de novo, publicaram apenas mais três mornas.<sup>142</sup>

José Osório de Oliveira, contemporâneo de Eugénio Tavares, e autor da sua pequena antologia dá o seguinte testemunho acerca do poeta quando diz que “nenhum poeta do mundo viveu mais do que esse as suas poesias. Não é de se estranhar, portanto, que ele tenha personificado a alma inteira de um povo.”<sup>143</sup> Acredita-se que o autor da antologia não terá considerado todas as mornas dignas de fazerem parte da sua obra, ou pretendeu publicar apenas as dedicadas às temáticas de amor e de saudade. Mas não é bem assim porque relendo o posfácio intitulado “Uma poesia ignorada”, publicada nas últimas páginas do livro *Mornas – cantigas crioulas*, Osório de Oliveira dá-nos razão quando esclarece, dizendo, numa nota, que:

“Foi devido à dificuldade em encontrar quem escrevesse o crioulo como Eugénio Tavares (ou devido à falta de quem nos quisesse ajudar?) que não se acrescentaram às que constituem esse volume, outras mornas que andam de boca em boca e que o poeta esqueceu não se sabe porquê”<sup>144</sup>

Qual a razão de tal recusa? Será que não convinha?

### **Morna da despedida**

Hora di bai,  
Hora di dor,  
Já'n q'rê  
Pa el ca manchê!  
De cada bêz  
Que 'n ta lembrâ,  
Ma 'n q' rê  
Ficâ 'n morrê!

Hora di bai,  
Hora di dor!  
Amor,  
Dixa 'n chorâ!  
Corpo Catibo,

---

<sup>142</sup> Tavares, Eugénio. 1969. *Mornas cantigas crioulas*: Luanda. Liga dos Amigos de Cabo Verde

<sup>143</sup> Tavares, Eugénio. 1932. *Mornas – cantigas crioulas*: Lisboa. Centro Tip. Colonial, pp. 97 – 103

<sup>144</sup> Tavares, Ibid., p. 101

Ba bô que é scrabo!  
Ó alma bibo,  
Quem qui al lebabo?

Se bem é doce,  
Bai é maguado;  
Mas, se ca bado,  
Ca ta birado!  
Se ca morrê  
Na dispidida,  
Nhor Des na bolta  
Ta dano bida.

Es dor  
Qui ca tem nomi:  
Dor di crecheu,  
Dor di sodadi  
De alguém  
Qui 'n q'ré, qui q'rem...

Dixam chorâ  
Distino di homi,  
Oh Dor!  
Qui ca tem nomi!  
Sofrí na vista  
Si tem certeza,  
M morrê na ausência,  
Na bô tristeza!

### **Hora di bai/Momento da partida**

Tradução Livre:

/Momento da partida/momento de dor./ Como gostaria/ que ele não chegasse./  
Todas as vezes/ que penso/que quero ficar, morro!/  
Momento da partida/momento de dor!/ Amor,/ Deixa-me chorar!/Corpo

cativo/vai tu que és escravo!/  
Ó alma viva, quem te levará?/  
Se o regresso é doce, a partida é magoada;/mas se não partires,/não

regressarás!/  
Se não morreres/ na despedida/ o Senhor Deus no regresso/ dar-te-á vida./  
Essa dor/ que não tem nome:/dor de amor/ dor de saudade/de alguém/ que quero,

que me quer.../  
Deixa-me chorar/ o destino dos homens,/ Oh, dor! / que não tem nome!/  
Sofrer na presença/ se tem certeza,/ morrer na ausência/ na tua tristeza!/  
Em *Morna da Despedida* conhecida mais tarde por *Hora di Bai*, o Autor revela

que não tinha interesse e nem vontade de partir; era uma tortura pensar que era obrigado a partir. Partir era morrer! Por isso, chora.

Essa morna é um verdadeiro solilóquio e lembra o solilóquio que se diz em Cabo Verde na *guisa*<sup>145</sup>, (choro/tchoro), carpir, junto do caixão, quando se despede chorando um seu morto. *Dixam chorá*, ou seja, deixa-me chorar a minha dor! O poeta evoca a Dor, grita a sua dor. Evoca-a como uma divindade que preside ao seu Destino: *Dixám tchorá Distino d' homi*, deixa-me chorar o destino dos homens! A segunda parte é uma espécie de contra-canto, e o “eu” poético acaba por concluir que não tem outro remédio senão partir, confiante que no regresso será recompensado com a própria vida por Deus: *Nhor Dês na bolta ta dano bida*. Além disso, o que vai é o corpo que é escravo (*corpo catibo ba bô qu' é scravo*), a alma é livre quem a poderá levar?

### Despedida

Es mágua di nha partida  
El sâ tâ matam nha bida!  
Se 'n bai, ramede que tem,  
É 'n bai, 'n torna bem.

Mas es tristeza de 'n bai,  
De 'n bai pa 'n larga nha Mai,  
El ca triste comâ dor  
De n bai pa 'n larga nha Amor.

No cantâ co água na ôdjo;  
No badjâ co alma de nôdjo:  
Hora triste de partida  
É hora di perdê bida.  
Ó bai, ó bai, dja bo tristi!  
Ouro di mar, djá bo é caro!  
Ó bem, ó bem, dja bo doce  
Dia di bem, dja bo claro!

### Tradução Livre:

/A mágoa que tenho da minha partida/ mata-me a minha vida!/ Se partir, o remédio que tenho,/ é ir e voltar./

Mas essa tristeza por eu partir,/ de eu partir e abandonar a minha mãe,/ não é tão triste a dor/ de eu partir e deixar o meu Amor./

Cantemos com água nos olhos;/dancemos com a alma enlutada:/ hora triste da partida/é o momento em que perde a vida./

Ó partir, ó partir, como és triste!/ Ouro do mar, como já és caro!/ Ó regresso, ó regresso, como és doce/ O dia do regresso, como já se vislumbra!/

---

<sup>145</sup> Ver o *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 1ª edição Lello & Irmão.

## **Andorinhas de bolta**

Andorinha de mar largo  
Qui bento di lealdadi  
Bota nhôs nes passo amargo,  
Na es nôt terra di Sodadi?

Pamô da nhôs na bontade  
De torna bem nes caminho?  
Ai, di bem matâ sodadi  
De nôt terra, di nôt ninho?

A mi, já 'n tem nha cudado,  
Já 'n tem nha cabelo branco:  
Mi é bejo, mi é manco,  
Mi é um candía pagado...

Quem que é nobo, tem sperança,  
Tem sê graça, tem sê fé...  
Mocidade é mar na bonança;  
É luz que Nos Senhor cendê...

Andorinhas di mar alto,  
Nhos bem di bolta pa casa?  
Tristi é mi que já stâ falto  
De pena bibo na asa...

## **Regresso das Andorinhas**

Tradução Livre:

/Andorinhas do mar alto/que vento de lealdade/ vos atirou para esse passo amargo/nessa nossa terra de saudade?/

Porque vos deu vontade/de voltar a percorrer esse caminho?/Ai, para vir matar saudades/ da nossa terra, do nosso ninho?/

Ai de mim, que já tenho os meus cuidados/já tenho os meus cabelos brancos:/sou velho, tenho as minhas limitações,/ sou uma lamparina apagada.../

Quem é novo, tem esperanças/ tem os seus desejos, tem a sua fé.../A mocidade é mar na bonança;/é luz que Nosso Senhor acendeu.../

Andorinhas do mar alto,/ vieram de volta para casa?/ Triste de mim, a quem já faltam/ penas vivas nas asas.../

## **Vida sem bô luz**

Vida sem bô luz  
É cruz! É cruz!



Vida sem bô amor  
É dor!

Dixam morrê mi só  
Morrê de amor pa bó  
Morrê pa bó de amor.  
Oh Flor!

Pa quê cu 'n q'rê vivê mi só  
Sem bó.  
Ai, pertam na bo peto  
Oi, Amor  
Na sombra di bô ôdjo preto.

Cretcheu é sol  
É luz di céu  
Amor di meu!  
É prova na bo regáz

Pam q'rê ma Deus stá na céu,  
Na céu,  
Na má tempo ou na bonança  
Bo al xa 'nes nha speranza  
De inda bô al ser di meu,  
Ante de 'n morrê di dor  
Oh Flor!  
Ma 'n q'rêbo tam tcheu  
Na céu.  
Ainda 'n ca mandâ Jesus  
Ai Amor!  
Pa bem djuda'n mi só,  
Ness cruz.

### **A vida sem a tua luz**

Tradução Livre:

/A vida sem a tua luz/é cruz! É cruz!/A vida sem o teu amor/É dor!/  
Deixa-me morrer sozinho/ Morrer de amor por ti/Morrer por ti de amor./ Oh,  
Flor!/

Para que quero eu viver sozinho,/ sem ti./Ai, aperta-me no teu peito,/ oi amor/na  
sombra dos teus olhos pretos./

Amor é Sol/ é luz do céu/amor meu!/ É prova no teu regaço./

Para poder crer que Deus está no céu,/no céu,/ no mau tempo ou na bonança/  
hás-de deixar nessa minha esperança/ de um dia vires a ser minha,/ antes de eu morrer  
de dor/ oh, Flor!/ Mas quero-te tanto/ no céu./ Ainda não pedi a Jesus/ai, Amor!/ Para  
vir ajudar-me sozinho,/ nesta cruz./

## Nha cantar

Ó graça di amor  
Endoçam es fel  
De sofrí nha dor  
Sem mundo sabel!

Es cantar de meu  
Stâ tiram alento:  
Tem cantiga tcheu  
Que é chora pa dento...

## O Meu Canto

Tradução Livre:

/Ó graça de Amor/adoça-me esse fel/ de sofrer a minha dor,/ sem que mundo o saiba./

Esse meu canto,/tira-me todo o alento. Existem muitas cantigas/ que são um choro para o íntimo.../

No princípio do século vinte, os escritores e jornalistas que tiveram contacto com as mornas de Tavares, devido à sua projeção, limitaram-se, imediatamente após a sua morte, a uma audição da música e a uma leitura superficial do seu texto, acabando por falar apenas de dois aspetos mais evidentes que são a saudade e a força de amor/cretcheu, (*amorabilidade*, na explicação de Manuel Ferreira). Tudo foi interpretado à luz apenas do romantismo, *tout court*, e nunca à luz de uma modernização que, segundo Philip Bohlman (2011), resulta da viagem que a música faz quando deixa os espaços rurais para os espaços urbanos e aí se recontextualiza.

Para Ferreira, a “saudade é o amor do passado. E se esse vocábulo fora incorporado no dialeto crioulo – «sôdade!» - é por demais evidente que corresponde a uma solicitação íntima do Cabo-verdiano,”<sup>146</sup> continua Manuel Ferreira (1985). Para alguns “a principal linha de força” da lírica de Eugénio é o amor. É na lírica em crioulo que ele se revela poeta da Brava, mais concretamente, poeta do amor e da emigração bravense. No meu entender o amor é o *leit motiv* que serve de coluna dorsal da sua poética. “O amor funciona como força de permanência, de integração, portadora da serenidade; a partida, a emigração, surge como fonte de inquietação.”<sup>147</sup> Dessas duas

---

<sup>146</sup> Ferreira, Manuel. Ibid., p.190

<sup>147</sup> Mariano, Gabriel,Ibid., p. 123

estruturas mentais derivam duas expressões poéticas de incidência da insularidade. Na realidade, a *hora di bai* é a expressão poético-musical de um determinado condicionalismo geográfico, económico e político, motivada pela exploração colonial que obrigava os cabo-verdianos a emigrarem. A emigração representa a interrupção violenta nas relações que o homem estabeleceu com o seu meio natal. É esta atitude que transparece em todas as letras das mornas dos poetas bravenses que tratam da partida. Para eles, a partida é um momento doloroso, mas ela é mais dorida em Eugénio Tavares, como se poderá constatar através das suas mornas, mesmo nas de amor. Adquire relevo no significado de um meio de libertação, um significado de sobrevivência em Cabo Verde que leva até às suas últimas consequências, que provoca esse desespero de querer partir. E *hora di bai* surge em Eugénio Tavares como uma fase de um processo coletivo. A partida, em Eugénio Tavares, transfigura-se em meio através do qual é alcançado um objetivo concreto: o regresso.

Si ca ta bado

Ca ta birado.

(sem partida, não há regresso).

A partida em Tavares pretende dominar e superar os problemas que ela põe, e confere à sua poesia marítima maiores liberdades e portanto, maior virilidade do que em Jorge Barbosa, o poeta *claridoso* da partida por excelência. Enquanto este se confessa prisioneiro, aquele afirma a sua liberdade. Porquê? Porque ela surge em Tavares como uma imposição do Poder, não como um desejo dos filhos da terra; não à partida mas, antes pelo contrário, que não chegasse o amanhecer para ele ter que permanecer na terra: a *hora di bai* é a *hora di dor*. *Djá-m q'rê pa-l ca manche*. (Ah, como gostaria que não amanhesse), *corpo catibo ba bo qu'é scrabo*, *Ó alma bibo, quem al lebabo* (corpo cativo, vai tu que és escravo. Ó alma viva quem te poderá levar?)

Para Eugénio Tavares a Brava é o espaço sinédoque do Arquipélago. É na ilha que ele permanece inacessível, porque “a alma é livre”, levam “o corpo” porque ele é “escravo”. É uma metáfora da situação colonial, e da liberdade do homem que a colonização não consegue sujeitar nem dominar. Uma satisfação de triunfo conseguido, sobre o opressor que não poderá arrancar o espírito, a alma, da terra mãe, da mesma maneira, na linha do batuque da ilha de Santiago: *corpo qu'ê nêgo, sa ta bai; coração,*

*qu'ê forro, sa ta fica...*<sup>148</sup> [corpo que escravo vai, o coração que é livre fica...]. Com efeito, é pertinente analisar a obra poético-musical de Tavares tendo em conta a luta política por ele travada nos jornais a favor da autonomia do Arquipélago, e tecendo virulentas críticas à sujeição que o regime colonial implicava. Assim, no número 2 da *Revista de Cabo Verde*, de Março de 1899, ele afirma:

“As calamidades sucedem-se e não dão tempo ao povo a convalescer de uma fome para resistir a outra fome. O crioulo esfacela-se na miséria mais imunda. Realizam-se emigrações em massa; e, mercê do desprezo da metrópole, está-se operando uma radical desnacionalização do povo cabo-verdiano, principalmente dos naturais da ilha Brava.”

Desse desejo de não partir transcorre que em Tavares a força predominante é a vontade de permanecer: e “o lastro sentimental surge simbolizado na *cretcheu*, no amor”, que funciona como “forma centrípeta”.<sup>149</sup> Daí que existe um diálogo permanente com essa força que está nele e com ele, e que é maior que tudo, até maior que Deus, metáfora do poder. A partida é um momento indesejado, aceite apenas pela condição escrava do corpo. É por esta razão que Alfredo Margarido considerou que a partida é inseparável do regresso na literatura Cabo-verdiana.<sup>150</sup>

Força qui pintcha m pam bai

É bo speranza di bem.

(a força que me empurra para partir és tu esperança do regresso)<sup>151</sup>

Paradoxalmente, a *Terra-longe*, que pertence a um mito da cultura cabo-verdiana, e que funciona como metáfora da diluição, da perda da identidade, no contexto cultural do Outro, não existe na poética de Tavares, embora exista na de B. Lèza e na poética da revista *Claridade*.

---

<sup>148</sup> Na portada do romance *Chiquinho*, de Baltasar Lopes

<sup>149</sup> Mariano, Gabriel. 1991. *Cultura Cabo-verdeana – ensaios*: Lisboa. Vega, p. 104

<sup>150</sup> Margarido, Alfredo. 1980. Partida e Regresso na Literatura Cabo-verdiana. *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*: Lisboa. A Regra do Jogo, pp. 403 - 407

<sup>151</sup> Eugénio Tavares citado e traduzido por Mariano, Gabriel, *Ibid.*, p. 106

Em *Andorinhas de bolta*, andorinha de regresso, é uma metáfora não só de marinheiros que se encontram nesse vai-vem constante, como também daqueles que vão trabalhar nos Estados Unidos da América e depois voltam para esperar a estação de trabalhos no campo ou da pesca da baleia. O vento que os traz de regresso, sem afundar os barcos no vasto mar, é um vento leal para a Brava, não um vento tempestuoso que afunda os barcos e que põe a população em cuidados, de vigília, durante noites, em aflição. Daí chamá-lo de “passo amargo”, um mar de dificuldades, e à Brava *terra de sôdade*.

O compositor questiona-os sobre as razões que os trouxeram de volta. Porquê é que voltaram a percorrer esse caminho?

“Pamô dá nhôs na bontadi di torná bem nês caminho?”

(e responde, questionando) “Sôdade di nhôs ninho?”

Mas terão as andorinhas ninho, depois de os terem abandonado? Questionamos: ou perderam-no para sempre, vivendo nesse desassossego, nessa inquietação, de aves sem ninho?

As metáforas de “andorinha – ninho” são bem conseguidas. Que ventos os trouxeram de volta à terra por “caminhos amargos?” E remata dizendo que quem pode realizar-se ainda, quem pode ter esperanças de fugir à miséria, são os mais novos; os mais velhos não, porque estão limitados: compara-os às aves cujas penas caíram e não podem voar ou a candeeiros, sem possibilidades de alumiar, de apontar seja o que for para a solução dos seus problemas. “Candeia” e “asa sem penas”, são metáforas bem significativas da impossibilidade. Está-se perante poesias literárias, bem elaboradas, cultas, ainda rimadas, seguindo o esquema abab/bcbc/deed; sendo quatro das quadras de rima intercalada com exceção da terceira, que é interpolada e emparelhada.

Na morna *Nha Cantar* ele invoca o amor e pede-lhe que lhe adoce o canto, porque em alguns momentos o canto é um verdadeiro choro para dentro de si e que lhe provoca mágoa profunda.

Ao acabar as análises destas mornas da Brava, não se pode deixar de estar de acordo com a análise feita por José Alves dos Reis (1984), musicólogo de origem guineense e professor de várias gerações de músicos cabo-verdianos, quando afirma que

as mornas em Tavares “têm uma forma reduzida de lied” e que a “impressão produzida”, quando se as ouve, é “de melodia sustentada, de intensa dor e de resignação” e transmitem contudo, “na segunda frase bastante expressiva, grande emoção e sofrimento, mas não de desespero”<sup>152</sup> visíveis principalmente na *Morna da Despedida* e na da *Partida*.

Poeta inspirado, Tavares modificou a melodia da morna da Boa Vista, introduziu novos temas e acordes próprios das formas musicais dos finais do século XIX e impregnou-as desse romantismo português tardio. O próprio Eugénio Tavares (1932) chama a atenção para a modificação que a morna sofreu na Brava, graças à influência da música portuguesa, quando afirma que a música bravense:

“[...] adquire essa linha sentimental e essa doçura harmoniosa que caracteriza as suas canções, porque ela fixou os olhos no mar e no espaço azul, onde os homens casam com o mar, a dulcíssima estância da saudade, mercê da vida aventureira e trágica do seu povo [...]” e é então que se dá modificação ao [...] elevar-se do riso ao pranto e afinar-se, amorosamente, pelo portuguesíssimo diapasão da saudade.”<sup>153</sup>

Penso que é aqui que a morna evolui no capítulo da melodia. Com ele, a melodia da morna atinge uma densidade trágica, ao integrar nela os sentimentos, as emoções e as desilusões da sociedade, traduzindo já as suas inquietações e frustrações sociais. A morna, que até então tinha sido irónica, trocista, brejeira e de crítica individual, na Boa Vista e S. Vicente, modifica-se, elevando o nível da linguagem, adocicando-se, ao mesmo tempo que se sintoniza com o sentimento do coletivo. Modifica-se-lhe a forma, adocica-se-lhe a harmonia e passa a ter uma melodia mais vagarosa e calma, ao ritmo da vivência da Brava. Há um esforço de Eugénio Tavares em chegar a um produto de estética elevada, mas mantendo, contudo, o valor de consumo popular, mais refinado, que pudesse dar conta de conteúdos menos superficiais. Tavares lega a Cabo Verde das mais belas e complexas páginas da sua música. O violista José Medina é corresponsável por se criar uma linha melódica plena de inflexões evolutivas que estivesse de acordo com as letras de nível literário que produziam os poetas (Tavares e Rodrigo Peres) que com ele as musicavam.

---

<sup>152</sup> Alves dos Reis, José. Ibid., p.16

<sup>153</sup> Tavares, Eugénio. 1932. Ibid., p. 10 Meu sublinhado.

A preocupação dos poetas era procurar uma sincronização entre os versos e os contornos melódicos, uma compatibilidade entre a melodia e a letra. Essa perfeição realiza-se com Tavares. Modifica-lhe a linguagem e tenta romper com essa cultura do silêncio a que as ilhas tinham sido votadas. Criou uma nova estética, trazendo novos efeitos cromáticos, novas metáforas e sinédoques, enriquecendo-a e transformando-a na linguagem poética da intimidade. Por exemplo, o léxico da morna *Andorinhas di Bolta* é cuidado, selecionado; próprio de um texto literário. Porque a música adquiriu os atributos de uma linguagem poética (Bohlman, 2011). Cheio de metáforas, pouco vulgares nas mornas dos autores cabo-verdianos em geral. Nos poemas mais vulgares da literatura popular o que prevalece, normalmente, é a comparação. Neste poema as metáforas como “*mar largo*”, “*bento de lealdade*”, “*passo amargo*”, “*botá*” têm uma carga semântica bastante expressiva: o verbo “*botá*” implica violência dos ventos ou movimento inusitado de atirar, arremessar; aqui no sentido de arrastar. A expressão “*torna bem nêss caminho*”, o pronome adjunto, tem uma *nuance* de desgosto. “*Cudado*” – preocupações, [do português clássico “cuidar e supirar”] “cabelo branco” – confirma as atribuições sofridas, de limitações dadas pela idade; o Autor reforça a ideia com o adjetivo “*bedjo*” (velho), “*candia pagado*” – metáfora de inutilidade, de limitação, em oposição à metáfora de “*mar na bonança*” que indica “facilidades”. Na expressão “*falto de pena bibo*”, [falho de penas vivas] também expressão semântica de “impossibilidade”, de “limitações” é um caso de intertextualidade do camoniano “perdigão perdeu a pena, não há mal que lhe não venha”, que por sua vez é de um ditado popular.

Segundo Luiz Tatit (2004), “a música popular fez parte do longo processo de negociação (alianças e conflitos) entre representantes da elite e das classes populares, que acabou determinando - e criando – o que é autêntico na cultura nacional.”<sup>154</sup> Pode concluir-se que nessa altura houve a primeira modificação da morna, uma rotura com a que se vinha fazendo na Boa Vista.

Identificam-se, no processo ocorrido na Ilha Brava, os diversos elementos apontados por Bohlman (2011) como integrando o caminho, a *national journey* que vai transformar uma *folk music* numa *national music*: o poeta recorre a elementos da cultura popular, procede a um trabalho de adaptação da música à língua vernacular, o seu texto

---

<sup>154</sup> Tatit, Luiz. 2004. *O Século da Canção*: S. Paulo. Ateliê Editorial, p. 147

poético narra as experiências do coletivo e incorpora elementos típicos ou característicos da Natureza, a saber, no caso em apreço, a ilha e o mar.

#### II.4.3.a) A receção da obra de Eugénio Tavares na sociedade cabo-verdiana do seu tempo.

É possível avaliar o valor que foi atribuído pela sociedade cabo-verdiana de então à obra de Eugénio Tavares por atos como a organização de uma festa pública em sua homenagem e de outros poetas, promovida na cidade do Mindelo em Outubro de 1927, onde foram recebidos pela população numa manifestação de júbilo, como relata o também poeta José Lopes.<sup>155</sup> Contou esta festa com a presença do então Governador, o Coronel António Álvares Guedes Vaz, amigo do Poeta e seu mecenas que, de acordo com algumas fontes, quis estar presente com a intenção de o desagravar da perseguição política que lhe foi movida na administração colonial, como se veio a provar.<sup>156</sup>

Em 1930, assim que se soube da morte de Eugénio, José Lopes, prontificou-se a informar o público leitor cabo-verdiano, através do jornal *Voz de Cabo Verde*, que a terra cabo-verdiana estava de luto com a morte de dois dos seus mais ilustres filhos, os seus queridos Poetas – Eugénio Tavares e António Januário Leite, afirmando que “É posterior a época em que no género das ‘Mornas’ se elevou acima de todos, de tal modo que foi chamado por uns o Mistral cabo-verdiano e por outros comparado, e muito bem, a Catulo Cearense”.<sup>157</sup>

“Muito dedicado ao seu torrão natal, falando admiravelmente o seu doce dialeto insular, escreveu ou compôs, neste”, como acrescentava José Lopes vaticinando um futuro brilhante, a

“(…) essas maviosas canções populares que lhe levarão o nome à  
Posteridade, mais ainda que as suas obras de maior vulto, - porque a sua  
música dolente há- de embalar no porvir, como agora, o sentir e os

---

<sup>155</sup> Lopes da Silva, José. 1930. Cabo Verde de Luto – Morreram os poetas Eugénio Tavares e Januário Leite. *Mocidade Africana*: Lisboa. Ano I. 12/06/1930, p.3

<sup>156</sup> Informante investigador Félix Monteiro, em conversa com o Autor.

<sup>157</sup> Lopes da Silva. 1930. Ibid.



sonhos da mulher, cabo-verdiana, do homem cabo-verdiano, e a sua expressão nunca morrerá nos lábios das vindouras gerações...

Não foi, porém, somente como poeta que Eugénio Tavares se elevou a igualar os mais distintos. Foi também distintíssimo prosador e, na imprensa periódica, formidável polemista, o primeiro da sua terra, da nossa terra, e digno de ser comparado aos melhores cultores do vernáculo. [...]

Tal foi o homem que Cabo Verde acaba de perder, e com ele a Pátria Portuguesa. Mas sobrevive nas suas obras, que servirão de incentivo à juventude africana para as grandes conquistas do Porvir. O seu formoso espírito viverá connosco, eternamente!...”<sup>158</sup>

Homem culto do seu tempo, José Lopes, escritor, poeta e homem de cultura cabo-verdiana, que pertenceu à sua geração e sobreviveu-o 60 anos depois, em variadíssimas ocasiões fez referência a Eugénio Tavares. A ponto de dizer que há nomes que são uns símbolos, tal como o de Eugénio Tavares e continua, afirmando que:

“Lembrá-lo, proferi-lo ou escrevê-lo é concretizar a ideia de tudo quanto há e pode haver de mais elevado na alma coletiva da grande família cabo-verdiana; é simbolizar, portanto, a mais fina essência intelectual de uma pátria, o que ela tem de indestrutível. É pois um nome simbólico; e é também um nome expoente, que eleva a um grau eminente o pensamento cabo-verdiano”<sup>159</sup>.

Nas suas declarações, José Lopes estabelece uma ligação direta entre a obra poética de Eugénio Tavares e o que ele denomina de “alma coletiva da grande família cabo-verdiana”, a “pátria”, apresentando o poeta como um símbolo desta última. Afirma que a sua música em particular há-de “embalar o sentir e os sonhos da mulher e do homem cabo-verdianos”. João José Nunes, seu contemporâneo, presidente da Câmara de Vila da Nova Sintra da ilha da Brava, compositor de mornas satíricas, da mesma geração que ele, estabelece o mesmo tipo de ligação ao afirmar por ocasião da sua morte que estava certo “que mais tarde, o seu nome ficará vinculado em traços profundos na

---

<sup>158</sup> Lopes da Silva, Ibid.

<sup>159</sup> Lopes da Silva, Ibid.

memória do povo cabo-verdiano e na alma dessas pequeninas crianças que ele hoje cultiva com amor e que amanhã serão talvez os continuadores da sua grande obra, que tem por fim levantar o nível moral dum povo bom, com direitos a aspirar a um futuro brilhante.”<sup>160</sup>

Ao exporem publicamente estas ideias, através da imprensa escrita, estes intelectuais assumem também o papel de agentes no processo que Bohlman (2011) chama de *national journey*, ou seja, intervêm de forma direta neste processo de transformação da morna numa música nacional.

Pela análise de declarações públicas de intelectuais cabo-verdianos mais jovens, é também possível aferir a aceitação que a sua obra musical teve na sociedade cabo-verdiana da primeira metade do século XX. Jorge Barbosa, considerado pelos críticos literários como o maior poeta da revista de Artes e Letras *Claridade*, dirá que: “Ninguém como Ele foi tão expressivo como tipo de uma raça, ninguém como Eugénio viveu tão intensamente pela sua terra. Ninguém pode medir-se com Ele no grau atingido de cabo-verdianismo.” E para testemunhar as suas palavras apontava a grande obra pela quantidade e pela qualidade que Tavares deixou dispersa “pelos jornais, pelos panfletos, pelas mornas que cantamos e dançamos, a sua adoração à terra de Cabo Verde, o seu amor devotado à gente patricia, amor sempre sincero e forte, fotografado no estilo másculo do polemista, cantado no verso crioulo do trovador, nas horas de romantismo, aquele romantismo que, sem ter a pieguice choramingas, possuía, no entanto, a suavidade lírica cheia de encantamento.” Continuando o elogio do poeta, terminará dizendo: “Foi, na justeza do termo, uma figura cabo-verdiana, daquelas que a lenda e a tradição mantêm vivas na projecção do futuro. Eugénio foi um grande, porque nunca lhe faltou a fé de um grande, porque nunca lhe faltou a fé de um Ideal (...)”<sup>161</sup>

António Aurélio Gonçalves, professor, escritor, ensaísta e estudioso da música e literatura cabo-verdianas, um ano depois da sua morte, recordava-o dizendo que “Com Eugénio Tavares morreu, sem contestação, a mais vibrante organização lírica cabo-verdiana.”<sup>162</sup> Aurélio Gonçalves remata questionando: “Qual é o cabo-verdiano que

---

<sup>160</sup> Nunes, João José. s.d. Eugénio de Paula Tavares. in Tavares, Eugénio. 1997. *Viagens, Tormentas, Cartas e Postais*: Praia. ICLD, pp. 300-301

<sup>161</sup> Barbosa, Jorge. 1931. Eugénio (tópicos de uma monografia). *Notícias de Cabo Verde*: Mindelo. 31/05/1931

<sup>162</sup> Gonçalves, António Aurélio. 1931. Dois Astros Januário Leite e Eugénio Tavares. *A Mocidade Africana*: Lisboa. Ano II. nº 21, p.8

ignora essa maravilhosa peça, essa inestimável jóia da poesia cinzelada em lama e lava que se chama «Mudjer Bonita» (mulher bonita)? [...] É a alma eterna do homem, chagada, sangrenta mas, pelo poder da arte transfigurada por um raio da poesia mais longínqua e transcendental”.<sup>163</sup> A transfiguração de Eugénio é tamanha que poucos anos depois da sua morte, o poeta e romancista neorrealista cabo-verdiano Manuel Lopes, não hesita em afirmar que para ele, Brava e Eugénio são duas figuras de uma mesma lenda, estão para além do imaginário. E remata dizendo que “(...) Eugénio Tavares foi o nosso Camões. A epopeia de Cabo Verde são as suas ‘mornas’. As suas mornas são as tragi-comédias das nossas ilusões. A obra de Eugénio é a nossa epopeia sentimental. Epopeia simples, patamar do nosso íntimo. [...]”<sup>164</sup> Ao comparar Eugénio Tavares a Luís Vaz de Camões e as suas mornas aos *Lusíadas*, o escritor Manuel Lopes estabelece um claro paralelismo de cariz nacionalista.

Os intelectuais da geração seguinte identificam a morna como um espaço privilegiado para narrar a vivência coletiva, enaltecem a poesia em crioulo criada por Tavares e comparam-no a um símbolo do nacionalismo português, demarcando-se de Portugal: “foi o nosso Camões”. Ao proceder desta forma, estabelecem uma clara ligação entre Tavares, as suas mornas e a representação imaginada da nação cabo-verdiana, assumindo na íntegra o papel de agentes neste processo (Bohlman, 2011).

Augusto Casimiro, capitão do exército português que se revoltou na Madeira contra as ordens de esmagamento dos revoltosos em 1931, deportado pelo governo do Estado Novo para Cabo Verde, teve a oportunidade de visitar a Brava e constatar *in loco* as manifestações de apreço dos seus habitantes pelo seu poeta e a forma como o recordavam. Dez anos depois da morte do poeta bravense, as suas impressões, narradas no seu livro<sup>165</sup> donde se extraíram as seguintes passagens, revelam-se vivas:

“Sento-me junto delas, no pequeno muro. Já sabem que tiro versos. Dizem que recordo Eugénio. Falo-lhes, falam-me, tímidas a princípio, e dão-me de beber. Uma, que é de Mato Grande, evoca o poeta morto. A ouvi-la, principio a entender o homem, eu que admiro o escritor. Ele foi o procurador amorável da gente humilde e boa da Brava, desta gente que, se

---

<sup>163</sup> Gonçalves, António Aurélio, Ibid.

<sup>164</sup> Lopes, Manuel. 1930. Parêntesis – Eugénio Tavares, Poeta do Amor e da Saudade. *Notícias de Cabo Verde*: Mindelo. 25/12/1930

<sup>165</sup> Casimiro, Augusto. 1940. *Portugal Crioulo*: Lisboa. Cosmos

padece a bruteza dum jogo e sofre sempre a limitação do seu insulamento, guardou na alma, cultivou uma ingénua *morabeza*, vive, sente como o povo da nossa província, e fala um dialeto que é o português de outrora, desfigurado, mas sempre português.<sup>166</sup>

Aquela moça de Mato Grande, que me promete flores, agora fala da morte do poeta: - ‘Quando Nhô Eugénio morrê, n’pensa dja Brava já acaba...’ [quando o senhor Eugénio morreu, pensei que a ilha Brava tinha acabado]

(...)

Das varandas, mulheres, moças ou velhas, saúdam-me, prometem flores, *raminhos*, querem que eu vá com Deus. Possivelmente falaram tanto da semelhança entre os dois, que muitos de espanto exclamavam: - Êste é que é o *home*? (É este o homem?) perguntam. Falam de Eugénio, dizem como eu o lembro. Nhô Eugénio está connosco! Avé Maria Graça! - Forte *home*! – Benza-o Deus! ”<sup>167</sup> (Que semelhança, meu Deus!) E as que nos falam à beira do caminho choram de saudade, e sorriem, por Eugénio. Afago-as, abraço-as, humilhado de ternura, - por êle...No alto, Eugénio talvez esteja a ver-nos, a sorrir do céu...

[...]

Algumas falam-me logo de Eugénio, de Nhô Eugénio, Poeta, que *tirava* mornas, que amava as mulheres e era o defensor dos pobres Já no fundo da encosta, - (sobre as nossas cabeças a névoa esfarrapa-se nos flancos a pique de *Gomes Eanes*) – uma velhinha viva e pequenina, de olhos negros e moços, Nha Nexa, se demora e conta os últimos momentos, a morte do Poeta. Conta e chora. O vale, tudo o que nos cerca, sob a névoa, anoitece de dor.

[...] Lembro-lhes Eugénio. Disseram-lho e acreditaram, suggestionados. A minha figura, certos traços, os modos, a forma de falar-lhes chegando-os a mim nas palavras e nos gestos que têm o sabor dum abraço brando, são os

---

<sup>166</sup> Casimiro, Ibid., p.124

<sup>167</sup> Casimiro, Ibid., pp.128, 129

de Eugénio, dizem. Contaram-lhe também que, como Eugénio, *tiro* versos, sou poeta. Sentem que sou *morabe*. *Es hôme...Nhô Capitão...O poeta...amorável* (Esse homem ... senhor capitão... o poeta).

Estão no fim do mundo. Almas vivas e humildes em pobres vidas de miséria. Eugénio era o seu defensor e embaixador no mundo. (O mundo, para eles, chama-se Brava: *Dja Braba...*) Acaba na mar. <sup>168</sup> [...]”  
(já acabou no mar)

Era necessário transcrever esse diálogo e as palavras de amizade das mulheres da Brava por Eugénio Tavares para se poder sentir, no relato do capitão, o quanto as pessoas da sua terra o amavam, o admiravam e esperavam dele. As pessoas da povoação sentiam que ele era amorável como Eugénio Tavares, amigo da sua gente; para elas, Eugénio não tinha desaparecido, estava entre elas para as defender. Pode sentir-se no texto a auréola criada por essa figura mítica e simbólica, na linguagem de José Lopes, que foi Eugénio Tavares. Para elas, a presença do capitão era como que uma visão do outro poeta desaparecido. Era a sua reencarnação. A ressurreição faz parte da mística cristã da mornística de Tavares. Os heróis das suas mornas eram esses cabo-verdianos, seus irmãos anónimos que partiam. Como nos explica Bohlman (2011), os povos sem poder não cantam a épica dos seus heróis porque os não têm, mas sim as histórias de indivíduos cujas lutas pelo quotidiano foram varridas da história, que se compreende que se tenham tornado emblemáticos.<sup>169</sup> É preciso partir para ter o prazer do regresso, do poema *Hora di Bai*, “si ca bado ca ta birado”(se não for, não regressa), isto é, não terá o prazer do regresso.

#### II.4.3.b) O legado de Eugénio Tavares

Eugénio Tavares fazia-se ouvir sempre que se deslocava, tanto à Praia como ao Mindelo. Após a sua morte, outros cultores como Nhô Raul de Pina, José Medina e

---

<sup>168</sup> Casimiro, Ibid., p.138

<sup>169</sup> Bohlman, Ibid., p. 26

Rodrigo Peres, continuaram na sua linha melódica. Há compositores, como Eduíno Nunes, que se podem considerar como verdadeiros continuadores de Tavares e José Medida. Também podemos apontar Nhô Raúl de Pina, grande tocador de violino, que enquanto toca, canta as mornas bravenses. Tomou parte no primeiro Festival de Música Cabo-verdiana, onde foram mais intensamente debatidas questões relacionadas com a morna e o funaná.

Mais recentemente, algumas cantoras, como Sãozinha Fonseca e Luizinha Medina, filha de José Medina, têm dedicado CDs à obra de Eugénio Tavares. Outros cantaram ou continuam a incluir no seu repertório, mornas do compositor. É o caso de Gardénia Benrós, Vuca Pinheiro, Alfredo Féfe, Fernando Quejas, e Zito Azevedo. Aliás, é comum um cantor de mornas incluir obras de Eugénio Tavares no seu repertório.

Para além disso, a sua música continua a ser divulgada através da rádio e nos festivais de morna, que se realizam no Arquipélago ou no estrangeiro, sobretudo nos Estados Unidos da América, sendo que tem havido cantores que ganham festivais de mornas performando músicas de Tavares.

Sãozinha Fonseca<sup>170</sup>, da ilha Brava, emigrante nos Estados Unidos da América desde 1976, vivendo em Boston, canta nos casamentos, nas igrejas e nas festas de familiares. Em 1985 decidiu entrar no concurso de mornas *Todo o Mundo Canta* que se realizava em Cabo Verde com a participação de todas as comunidades cabo-verdianas, no Arquipélago e na diáspora, e ganhou o primeiro lugar cantando Eugénio Tavares.<sup>171</sup> Em Julho de 2012 a cantora Solange Cesarovna representou Cabo Verde no Festival da Afrovisão em Abidjan, Costa do Marfim, cantando a morna do compositor *Força di Cretcheu*.

Ainda hoje em dia, nos bailes que se fazem em despedida de alguém que vai embarcar, canta-se a morna *Dispidida*, que pode ser considerado o hino da partida em Cabo Verde.

---

<sup>170</sup> Maria da Conceição Fonseca, nascida na Brava, filha de compositor, violinista, participante de concertos de música clássica, Aguinaldo Fonseca, contrariamente ao pai, abraça a música tradicional, interpretando mornas e coladeiras.

<sup>171</sup> As composições estão gravadas num LP *Andorinha di Bolta* e dois CDs: AAVV (1993) *Sãozinha Canta Eugénio Tavares*. Brockton/MA: MB Records e AAVV (2006) *Andorinha di Bolta*. Boston: Tuquinha Productions.

Nas décadas de 1920 e 1930, o compositor e cantor do Mindelo, B. Lèza, com influência das novas linhas melódicas de Tavares, aliando-as às da Boa Vista, e aproveitando elementos de mudança na música brasileira, cria a matriz da morna cabo-verdiana que perdura até hoje. Por parte das autoridades oficiais, desde 1999 foi decidido fazer circular uma nota de 2000 escudos com a efígie de Eugénio Tavares e com versos da *Morna da Aguada*, da sua autoria. Em 2005 foi proclamado Dia Nacional da Cultura, o dia do seu nascimento, 18 de Outubro.

#### II.4.4. A comunidade cabo-verdiana dos Estados Unidos da América

Diversos autores concordam em afirmar que, desde o século XVIII, os capitães de navios baleeiros norte-americanos começaram a recrutar marinheiros cabo-verdianos oriundos da Brava para integrar as suas tripulações. No início de 800, quase 40% da tripulação dos navios à vela de Nantucket era constituída por cabo-verdianos.<sup>172</sup> Nos finais do século XIX, com a decadência desta atividade e com o desenvolvimento da navegação a vapor, os velhos navios à vela tornaram-se menos onerosos, e alguns cabo-verdianos aproveitaram a oportunidade para os adquirir e utilizá-los em viagens regulares até ao arquipélago, para transporte de carga e de passageiros. Segundo Coli e Lobban (1990), em 1892, António Coelho foi o primeiro cabo-verdiano a adquirir um navio à vela nos Estados Unidos da América com este propósito.<sup>173</sup> Numa situação pouco comum em relação à maioria dos imigrantes, os cabo-verdianos passaram assim a deter o controlo sobre o seu transporte para os Estados Unidos da América, tratando-se também dos primeiros africanos que foram livremente para esse país.<sup>174</sup> Em finais do século XIX, era necessária mão-de-obra para a indústria têxtil, sobretudo em New Bedford, e para a apanha dos *cranberry* em Massachusetts. Assim, Halter (1993) apresenta as seguintes estatísticas relativas à entrada de cabo-verdianos no país: entre 1860 e 1887 entraram em média 28 pessoas por ano, quase todos oriundos da Brava. De 1889 a 1899 passaram a entrar uma média de 204 pessoas por ano e entre 1900 e 1921,

---

<sup>172</sup> Coli, Waltraud Berger e Lobban, Richard A. 1990. *The Cape Verdeans in Rhode Island*: Providence. The Rhode Island Heritage Commission/ The Rhode Island Publication Society, p. 4

<sup>173</sup> Coli, Lobban, Ibid., p.7

<sup>174</sup> Halter, Marilyn. 1993. *Between race and ethnicity: Cape Verdean American immigrants, 1860-1965*: Chicago. University of Illinois Press. p. 6

869 pessoas por ano.<sup>175</sup> No total, entre 1860 e 1934, de entre os cabo-verdianos que emigraram para os Estados Unidos da América, cerca de 83% eram homens e 17%, mulheres.<sup>176</sup> Salienta a mesma Autora que de entre todos os que tinham nacionalidade portuguesa, os cabo-verdianos eram os que apresentavam a taxa mais elevada de literacia.<sup>177</sup> Nas cidades de New Bedford, Massachusetts e Providence residiam metade destes emigrantes.<sup>178</sup> Coli e Lobban identificaram dois tipos de movimentos migratórios: o mais usual era a chamada “migração em cadeia” ou *chain migration*, referente ao recurso a redes familiares ou de relações para arranjar uma atividade profissional e alojamento antes da partida; também se verificava uma “migração circular”/ *circular migration* com homens sós, jovens, que trabalhavam nos Estados Unidos da América durante um período do ano com o intuito de poupar dinheiro e regressar às ilhas.<sup>179</sup>

Assim, a maioria dos homens trabalhava em áreas ligadas ao mar ou em fábricas de algodão. As mulheres também trabalhavam em fábricas ou como empregadas domésticas, e algumas abriram pensões nas cidades para acolher os seus conterrâneos.<sup>180</sup> De referir que os cabo-verdianos letrados com formação e experiência noutras áreas dedicaram-se às mesmas atividades, pois a discriminação racial prevalente na sociedade norte-americana não lhes permitia abrir outros horizontes.<sup>181</sup> O trabalho agrícola sazonal, na apanha de *blueberries*, *strawberries* e *cranberries* era uma atividade familiar, e à qual se dedicavam normalmente os foguenses.<sup>182</sup> Por volta de 1910, os cabo-verdianos passaram a dominar completamente estas colheitas.<sup>183</sup> Afirma Halter que um estudo levado a cabo em 1921 sobre as condições de trabalho agrícola no estado de Massachusetts revelou que a apanha de *cranberries* era a que proporcionava as piores condições laborais<sup>184</sup>; para os cabo-verdianos, representava também mais uma forma de se encontrarem perto uns dos outros e de se entretajudarem na defesa da sua integridade.

---

<sup>175</sup> Halter, Ibid., p.37

<sup>176</sup> Halter, Ibid., p.46

<sup>177</sup> Halter, Ibid., p.48

<sup>178</sup> Halter, Ibid., p.131

<sup>179</sup> Coli, Lobban, Ibid., p.85

<sup>180</sup> Halter, Ibid., pp.133, 136

<sup>181</sup> Halter, Ibid., p.139

<sup>182</sup> Halter, Ibid., p.114

<sup>183</sup> Halter, Ibid., p.99

<sup>184</sup> Halter, Ibid., p.103



Nas cidades, os trabalhadores cabo-verdianos também estavam sujeitos a múltiplas situações de discriminação. Assim, durante a Grande Depressão, estes eram os primeiros a serem despedidos; as mulheres tinham menos acesso ao trabalho fabril do que as norte-americanas ou as emigrantes de origem europeia, e quando trabalhavam em fábricas, estavam sujeitas a assédio sexual.<sup>185</sup> Para além disso, os níveis de tuberculose nas fábricas eram elevados e as empresas em geral tinham uma prática explícita de discriminação racial.<sup>186</sup> À sua chegada aos Estados Unidos da América, os cabo-verdianos foram excluídos das paróquias, clubes e bairros dos portugueses aí residentes.<sup>187</sup> Simultaneamente, afastaram-se dos negros norte-americanos, estes, protestantes. Assim, viram-se constrangidos a construir a sua própria igreja. Com efeito, se na sociedade norte-americana, a integração laboral era bem-sucedida, o mesmo não sucedia em relação a outros aspetos. Essa aparente oportunidade laboral era criada por constituírem uma mão-de-obra barata. Com uma certa dose de desprezo, Herman Melville, o Autor do romance *Moby Dick*, ao referir-se aos cabo-verdianos, diz que os “Gees coming abroad a whaling ship never ask for wages. He only comes for a biscuit”.<sup>188</sup> Tal era a situação de desespero em que se podiam encontrar esses emigrantes. Em relação à sociedade americana em geral, os problemas de discriminação racial, social e religiosa foram aumentando à medida que os cabo-verdianos se iam instalando.<sup>189</sup>

Belmira Nunes Lopes (1982), a primeira cabo-verdiana a obter uma licenciatura, relata a discriminação que sofreu no liceu e para se empregar como professora do ensino secundário. Ela acrescentou: “tínhamos contra nós a religião, ainda tínhamos a cor contra, eramos pobres, e nada disso era valorizado.”<sup>190</sup> Muitos trabalhadores agrícolas sós e trabalhadores ligados às atividades marítimas emigravam sazonalmente para os Estados Unidos da América e passavam o Outono e o Inverno em Cabo Verde, quando havia menos trabalho ou quando não havia. Nessa altura, muitos aproveitavam para

---

<sup>185</sup> Halter, Ibid., pp.112, 140 - 142

<sup>186</sup> Halter, Ibid., p.140

<sup>187</sup> Halter, Ibid., p. 7

<sup>188</sup> Barboza, Ibid., p.10

<sup>189</sup> Halter, Ibid., p.120

<sup>190</sup> Lopes, Belmira Nunes. 1982. *A Portuguese Colonial in America, Belmira Nunes Lopes: the autobiography of a Cape Verdean American*: Pittsburg, PA. Latin American Literary Review Press. pp. 120, 121: “We had religion against us, we had colour against us, and of course, we were poor, and that has never been an asset.” (traduzido por mim)

construir uma casa na sua ilha de origem.<sup>191</sup> Com efeito, até à promulgação das leis que limitavam a imigração nos Estados Unidos da América, a grande maioria não tinha a intenção de se instalar nesse país.<sup>192</sup> O projeto consistia em fazer poupanças e depois regressar às ilhas com melhores perspetivas de vida. Assim, muitos renunciaram à possibilidade de adquirir *cranberry bogs* e em vez disso, compravam terras nas suas ilhas de origem. A perspetiva de partir para sempre era dilacerante. Coli e Lobban referem o facto de que muitas mulheres emigrantes deixavam os filhos com parentes, até se instalarem no país e Halter afirma que as mulheres que ficavam na ilha da Brava gravavam nos seus corpos o nome do marido ou do namorado e a data da sua partida para a América.<sup>193</sup>

Nas diversas entrevistas realizadas por Marilyn Halter relata-se que os trabalhadores cabo-verdianos dos *bogs* cantavam nas horas de trabalho, e à noite, as famílias reuniam-se para contar histórias tradicionais do arquipélago.<sup>194</sup> No seu estudo sobre pequenos enclaves, referindo-se à cultura Kalasha Parkes (1994) argumenta que: “song performance has been more crucially integral to the historical constitution and perpetuation of Kalasha society (...).”<sup>195</sup> Penso que os cabo-verdianos na América perseguiram os mesmos objetivos aquando das performances das práticas musicais expressivas após o período laboral.

Ronald Barboza (1989) faz também referência às tradições populares das ilhas que foram preservadas pela comunidade cabo-verdiana, como *San Jon, canta ris* [cantar os Reis] na véspera do Ano Novo, e *tchorá guiza*.<sup>196</sup> Também indica as ocasiões informais em que se performava música cabo-verdiana, como nos casamentos, batizados e funerais. Coli e Lobban confirmam que: “Dancing and socializing were always very important in the community. During Prohibition and the Depression, inexpensive restaurants became common meeting places for the Cape Verdeans. (...) For entertainment at home, Cape Verdeans, young and old alike, dance in the kitchens to

---

<sup>191</sup> Coli, Lobban, Ibid., p.8

<sup>192</sup> Halter, Ibid., p.73

<sup>193</sup> Coli, Lobban, Ibid., p.5, Halter, Ibid., pp. 85,86

<sup>194</sup> Halter, Ibid., p.107

<sup>195</sup> Parkes, Peter. 1994. Identity in Kalasha Song Performance: the significance of music-making in a minority enclave. Stokes, Martin. *Ethnicity, Identity, and Music: the musical construction of place*: Oxford, Providence. Berg. p. 157

<sup>196</sup> Barboza, Ronald. 1989. *A salute to cape verdean musicians and their music*: New Bedford. DCCV, p. 21. Guisa é o termo que usa em Cabo Verde para chorar [tchorá] os mortos, carpir.

music made by their countrymen and ate *canja*.”<sup>197</sup> Os célebres *kitchen dance* ou “bailes de cozinha” são referidos por todos os autores que se dedicaram ao estudo da comunidade cabo-verdiana nos Estados Unidos da América como um aspeto central da vida sociocultural desta comunidade. Barboza acrescenta que por ocasião de todos os feriados organizavam-se bailes e que uma grande parte dos membros da comunidade cabo-verdiana tocava instrumentos musicais ou dançava na maioria dos fins-de-semana. Ele afirma que: “Dance music has been the heart of musical life in New Bedford.”<sup>198</sup> Que música tocavam esses caboverdianos? Barboza continua: “The music in New Bedford most frequently performed has been largely crioulo *mornas*, European dance music from the islands and in recent years coladeiras. Instruments used were the violin, viola (12 string tenor guitar), guitar, concertina and cavaquinho.”<sup>199</sup> Com o surgimento do movimento associativo cabo-verdiano, em 1910, com o *Providence Boy’s Club*, surge igualmente a primeira banda, e poucos anos depois, em 1917 a *Cape Verdean Ultramarine Band Club*<sup>200</sup> que Barboza descreve da seguinte forma:

“Era uma banda para desfile constituída por 17 membros, caboverdianos e portugueses brancos (isto é, imigrantes açorianos, madeirenses e continentais). Os instrumentos eram do tipo do das bandas militares para paradas, o repertório era o das marchas americanas do período. O tipo de música conhecida então por *street music*, em oposição à música de dança. A banda entre 1920 e 1930 já tinha crescido até acerca de 100 membros.”<sup>201</sup>

Começou assim a era das *Big Band*, que passaram a atuar em festas da comunidade cabo-verdiana. Enquadrando-se na função que lhe é atribuída por Parkes:

“The orchestration of song and dance in festival celebration is a focal expressive medium for representing personal in collective identities, representing individual achievements as corporative acts of allegiance and hence dramatically display united in performance a solidarity moral

---

<sup>197</sup> Coli, Lobban, Ibid., p.15

<sup>198</sup> Barboza, Ibid., p.22

<sup>199</sup> Barboza, Ibid., p.21

<sup>200</sup> Halter, Ibid., p.156

<sup>201</sup> Barboza, Ibid., p. 23

community that appears expressly united in the face of external oppression”<sup>202</sup>.

Muitas *big bands* tornaram-se populares, como a de *Johny Perry's Cape Verdean Serenaders*, que gravou com a *Columbia Records* no início dos anos 30<sup>203</sup> e a *Star Orchestra* ou *B-29 Band*, com 12 ou 13 elementos todos nascidos em Cabo Verde, que foi muito popular entre as décadas de 1920 e 1940. Estes tocavam sobretudo mornas, valsas, contradanças, mazurcas e polcas. Também tocavam algumas músicas americanas e atuavam em hotéis, liceus, cafés, *dance halls*, clubes de mulheres e estações de rádio. Houve várias outras bandas conhecidas nessa altura como a de Boboy di Tai, Antonin “Boca” Andrade, João Brito e Jimmy Barros.<sup>204</sup> Os principais instrumentos eram os de corda. Por exemplo, a *Star Orchestra* era composta por 5 guitarras, 3 violinos, 1 bandolim (mandolim) e um conjunto de tambores, no que terá sido inovadora, pois este instrumento não era utilizado nas ilhas para performar o tipo de repertório dessa banda. Outras bandas incluíam o piano e diversos instrumentos de sopro (trompete, trombone, saxofone, clarinete). Nos finais dos anos 30 introduziram-se “maracas” e nas décadas seguintes prosseguiu a tendência para se ir inovando, acrescentando novos instrumentos.<sup>205</sup> Durante a *Big Band Era* alguns chefes de orquestras cabo-verdianas tornaram-se famosos, como Isadore “Duke” Oliveira e Joseph “Jedge Marita” Senna<sup>206</sup>. Alguns instrumentistas também se tornaram muito conhecidos, como Joe Livramento, Joli Gonsalves, Paul Gonsalves, primo de Joli e Horace Silver. Paul Gonsalves, saxofonista tenor, foi o mais conhecido e tocou com os celeberrimos músicos de jazz Count Basie e Dizzy Gillespie. Integrou a banda de Duke Ellington até à sua morte. O compositor e pianista Horace Silver tocou com Stan Getz e outros.<sup>207</sup>

As atuações dos músicos cabo-verdianos eram noticiadas nos jornais norte-americanos de língua portuguesa, assim como a edição de discos com músicas de Cabo Verde. Joaquim Saial recenseou diversos artigos publicados entre 1914 e 1935 nos quais são referidas performances de mornas. De destacar a presença deste género musical nas

---

<sup>202</sup> Parkes, Ibid., p. 158

<sup>203</sup> Coli, Lobban, Ibid., p. 47

<sup>204</sup> Barboza, Ibid., pp. 23, 24

<sup>205</sup> Barboza, Ibid., pp. 24, 25

<sup>206</sup> Barboza, Ibid., p. 15

<sup>207</sup> Barboza, Ibid., pp. 15, 16

festividades da proclamação da República, em 1914, promovidas pela Consulesa de Portugal no Havai. Com efeito, várias são as referências feitas ao apreço que os membros da comunidade lusa nos Estados Unidos da América tinham pela morna. No *Diário de Notícias* de New Bedford de 1 de Agosto de 1935, o afamado músico cabo-verdiano Cândido Almeida (Notias) afirma que “A morna é a canção predilecta do povo cabo-verdiano.”<sup>208</sup>

A experiência de subordinação e exploração opressiva por parte da sociedade em que viviam e a que não estavam habituados na terra deixada para trás, criaram, nas comunidades cabo-verdianas da Costa Este, traços característicos próprios dos pequenos grupos étnicos do tipo que Mary Douglas, citada por Peter Parkes (1994), diagnosticou como *an enclave culture*; esses valores de enclave são expressivamente modificados ao longo do tempo, a fim de manter a solidariedade da comunidade, ao sentir-se envolvida por um mundo estranho, aparentemente hostil.<sup>209</sup> Os primeiros problemas que se colocaram foram de ordem religiosa. Cada enclave cabo-verdiano constituía um pequeno grupo de católicos, encravado num mundo protestante.<sup>210</sup> Não aceites na igreja católica portuguesa, fundaram a sua própria igreja. Ao bloqueio de ordem linguística seguiram-se os de ordem étnica, em relação à cor da pele, aos costumes e hábitos e através de uma resistência cultural continuada à assimilação afro-americana, conseguiram perpetuar-se “as a non-American enclave”. Os filhos eram cabo-verdiano-americanos portadores de duas culturas, prevalecendo contudo a que cultivam no lar como forma de resistência. Questiona-se: poderá a cultura musical servir para demarcar uma fronteira distinta do grupo, capaz de caracterizar os que estão dentro e os que estão fora? Naturalmente, a resposta será positiva. Essa atitude sectária reforça o *ethos* do emigrante, transmite-lhe a consciência de si próprio e reforça o processo de construção e afirmação da sua identidade. Porque ainda segundo Blaking (1981), o indivíduo faz da música um símbolo da sua identidade étnica porque se revê nela, na sua experiência musical e no uso social que dela se faz.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> Saial, Joaquim. 2015. Mornas e outras músicas com selo cabo-verdiano, do lado de lá do mar (1/2). *Terra Nova*, Janeiro 2015

<sup>209</sup> Parkes, Ibid., p.159

<sup>210</sup> Essa situação abriu portas à introdução do protestantismo em Cabo Verde através da Brava, pelo Reverendo Dias, nos princípios do século XX.

<sup>211</sup> Blaking, John. 1973. *How musical is man?* Seattle: The University of Washington Press, p.159

Para se compreender a vida numa comunidade encravada num espaço é necessário um grande esforço de avaliação para apreender o que sentiam os seus membros, como se sentiam e o que faziam para se preservar, nesse pequeno espaço de um vasto país, que lhes era hostil porque desconhecido. A biografia que Maria Luísa Nunes Lopes (1982)<sup>212</sup>, a primeira mulher africana a ter uma licenciatura, nos legou sobre a vida da mãe, é um trabalho importante, e cheio de pormenores sobre a vivência de uma família cabo-verdiana recém-chegada num dos palhabotes adquiridos pelos cabo-verdianos após o abate desses barcos para a pesca da baleia, hasteando a bandeira americana e servindo de pacote entre o porto de Furna, Brava, e o de Providence, Rhode Island, nos anos de 1890. As incertezas eram grandes e angustiantes e de entre outros aspetos, necessitavam saber se chovia ou não por causa das fomes sazonais. Essa era uma das razões porque procuravam sempre morar perto uns dos outros, segundo a ilha de origem. Era uma maneira prática de saberem o que se passava na terra que ficou lá longe. Quando uma das pessoas da rua recebia notícias da terra partilhava-as com todos. No princípio, moraram numa rua que ficou bastante conhecida em Providence, Water Street, por albergar a maior parte dos cabo-verdianos. Muitos, ao emigrarem, deixavam os filhos adolescentes que deveriam seguir quando estivessem instalados e conseguissem dinheiro para a viagem. Daí também a ansiedade em ter notícias. Nessa história de vida é retratado o quotidiano da família Nunes, similar à de várias, e a Autora aborda não só as dificuldades, as angústias, bem como os aspetos bem-sucedidos dessa emigração na América, até se estabilizarem.

Segundo Deidre Meintel (1984) os cabo-verdianos eram explorados pelos patrões americanos, moravam em barracões pertencentes a estes últimos, em condições de vida que chegaram a provocar o surgimento de problemas de saúde não menos graves do que os que atingiram muitos dos contratados nas roças de São Tomé. “O período mais alto desta imigração para a Nova Inglaterra verifica-se entre 1900 e 1920, altura em que os Estados Unidos começam a dificultar a imigração.”<sup>213</sup> Para fugirem a esses bloqueios constantes, impostos também pelo poder de Lisboa, recorriam a casamentos que faziam com familiares, muitas vezes mais velhos; isso permitiu a entrada de muitas famílias.

---

<sup>212</sup> Lopes, Ibid.

<sup>213</sup> Antropóloga norte-americana, estudiosa da cultura e língua cabo-verdianas. Pesquisa realizada com o apoio do National Institute of Mental Health, D.C. Studies in Urban Ethnography, da Universidade de Pennsylvania. Meintel, Deidre. 1984. Emigração em Cabo Verde: solução ou problema? *Revista Internacional de Estudos Africanos*: Lisboa. Junho-Dez. 1984, p. 98

“Era costume os homens chegarem com contrato e ser-lhes fornecido alojamento em barracões pertencentes aos patrões. Fotografias desses barracões fazem lembrar relatos das condições de vida dos homens cabo-verdianos em Nova Inglaterra à época da viragem do século.”<sup>214</sup>

“Já fizemos referência aos fatores em que S. Tomé, nos Estados Unidos e mais tarde Portugal criaram a necessidade da força de trabalho emigrante. Ainda estão por considerar as condições internas de Cabo Verde que fizeram do arquipélago uma fonte tão disponível de fornecimento dessa força de trabalho. É-se tentado a pensar que a persistente *crise* de Cabo Verde, como eram chamadas as fomes, de algum modo servia os interesses da metrópole. É inegável, ela foi uma bênção para os ausentes proprietários de terras de S. Tomé”.<sup>215</sup>

Efetivamente, no princípio do século XX, a emigração para o Senegal foi obstruída por parte do governo colonial e foram impostas altas taxas para aqueles que queriam ir para os Estados Unidos da América, estimulando, assim, o recrudescer da emigração clandestina.<sup>216</sup> Elsie Parsons (1923), que fez uma série de visitas às colónias de Providence, Fall River, New Bedford, Cape Cod e Nantucket, a fim de recolher contos do folclore cabo-verdiano, em crioulo, confirma essas informações, e os relatos das condições de vida dos homens cabo-verdianos em Nova Inglaterra à época da viragem do século. Repara também que esses emigrantes “não faziam casamentos interétnicos. Os homens preferiam ficar solteiros a ter que casar com mulheres americanas.”<sup>217</sup> Os casamentos interétnicos ou interculturais tinham os seus inconvenientes, sendo um deles afastarem-nos da comunidade e limitá-los no seu convívio cultural. Os homens gostavam de tocar a sua música e de jogar cartas; geralmente estavam mais à-vontade entre si. Os conhecidos *kitchen dance* (*badjo di cozinha*) referenciados por Ronald Barboza e outros autores, eram bailes familiares de três pares, num pequeno espaço, somente para se divertirem, e muitas vezes quando não havia nenhum acontecimento para justificar o baile, faziam um batizado de bonecas ou de abóboras pequenas, como uma possível justificação, apenas com gente de casa. Era

---

<sup>214</sup> Meintel, Ibid., p.100

<sup>215</sup> Meintel, Ibid.

<sup>216</sup> Meintel, Ibid.

<sup>217</sup> Doutora em Sociologia pela Universidade de Colômbia, realizou uma recolha importante sobre manifestações culturais cabo-verdianas. Parsons, Elsie Clews. 1968. *Folclore do Arquipélago de Cabo Verde*: Lisboa. Agência Geral do Ultramar, p. 37 (tradução pelo Dr. Jorge Sampaio)

assim que, com esses convívios, esqueciam as agruras do momento e arranjavam coragem para continuar a luta pela sobrevivência. Era através das suas músicas que cantavam à noite ou da coreografia dos seus bailes que procuravam perpetuar a origem da sua comunidade. Facto confirmado por Parkes (1994) no seu estudo sobre pequenos enclaves quando afirma que “Song performance is implicitly structured in musical, choreographic and lyrical expression to manifest and successively integrate personal, group and collective identities according to a progressive segmentary schema of self-representations.”<sup>218</sup> E quase sempre, nesses convívios familiares, a ênfase incidia mais sobre a voz do que sobre a expressão instrumental; nessas circunstâncias, o canto pertencia à mulher. Nessa primeira fase, a música teve um efeito de catarse, terapêutico, uma função de alimento espiritual, na conservação da unidade do grupo. Esse tem sido o papel das várias manifestações expressivas, de música e dança, nas diásporas cabo-verdianas espalhadas pelo mundo.

A este propósito interessa expor aqui um testemunho bastante elucidativo que me foi narrado por um dos músicos profissionais de origem cabo-verdiana durante os encontros culturais levados a efeito no Mall da Smithsonian Institute, em Julho de 1995, por ocasião de um Festival da Cultura Cabo-verdiana (*folklife festival*). Acerca do papel da música cabo-verdiana na preservação da identidade de grupo e na sua própria formação musical, John P. “Joli” Gonçalves foi bastante explícito e expressivo na entrevista que me foi concedida. Filho de cabo-verdianos, nasceu em New Bedford, em 1925, e chamou-se John P. “Joli” Gonçalves. Cantor, folclorista e ativista da comunidade, nasceu numa família onde todas as noites depois do jantar, à volta da mesa, todos sentados, o pai puxava do seu acordeão e tocava fazendo os filhos participar nesse ato. Ele acha, por isso, que a música cabo-verdiana o envolveu desde cedo. “Felizmente, tive um pai que nos disse, vocês são americanos, na escola aprendem inglês, e em casa fala-se crioulo”.<sup>219</sup> Como gostasse da “música clássica” procurou desde cedo estudá-la. Todos os sábados, frequentava a Orquestra Metropolitana e formou-se na Academia de Música de Arlington. Fez parte do primeiro *Cape Verdean All Star Orchestra*, como vocalista e percussionista e com eles seguiu em *tournês* pelos Estados Unidos. Trabalhou com vários músicos e em várias orquestras e, em 1966, cantou com Leonard DePaur Infantry Chorus, com o qual viajou por 14 países

---

<sup>218</sup> Parkes, Ibid., pp.180,181

<sup>219</sup> Entrevista de Moacyr Rodrigues com “Joli” Gonçalves no Smithsonian Institute, durante o *Folklife Festival*, Washington, 1995 (traduzido do inglês por mim).



africanos, sendo que na Libéria recebeu das mãos do presidente F.S. Tubman uma condecoração pela sua contribuição cultural ao país. Fez parte da orquestra de Count Basie, Duke Ellington e tantos outros. Tocou muito com uma das famosas orquestras cabo-verdianas, como a de Boboy di Tai. Acabou trabalhando com Henry Belafonte, depois de um desastre que teve de carro, durante o qual quase perdeu um olho. Cantava também com Flash Tavares e Vicki Vieira, no *Trio Cape Verdean Americana Dance*, que esteve presente no *Cape Verde Folkfestival '95*.

“Joli” Gonçalves relata que, no início da sua carreira não foi aceite nas orquestras dos brancos por ser mestiço, nem nas dos negros, por parecer latino. Ao relatar a sua experiência de vida, conta que se deslocou a Nova Iorque à procura de oportunidades, porque gostava de ópera. Foi para Columbia fazer o teste de ópera, “declararam ter gostado muito, mas que não podiam fazer nada com ele.”<sup>220</sup> Rejeitado por ter uma “formação musical em demasia para um negro”<sup>221</sup>, foi para a Broadway tentar a sorte na ópera *Porgy and Bess*, de Cole Porter. Aceitaram-no, mas durante toda a ópera ele teve que cantar atrás do pano, pois não podia ser visto no meio do elenco, devido ao seu aspeto mais de um hispânico.<sup>222</sup> Depois destas tentativas frustradas, ele resolveu criar o seu próprio conjunto musical, de música cabo-verdiana e procurar sobreviver. Mais tarde, “Joli” fez parte do grupo de Harry Belafonte, que tinha um programa com Ed Sullivan; num disco com o conjunto de Belafonte, gravou a coladeira *Tunquinha* gravada depois também por Bana com o conjunto *Voz de Cabo Verde*. Joli Gonçalves gravou muita música tradicional cabo-verdiana com a orquestra de Joe Livramento e fez parte do grupo Flash & Vicki Vieira, com o qual gravou também algumas músicas antigas e outras dos anos 1970. Pelo seu envolvimento na comunidade, muitos testemunhos de gratidão foram-lhe apresentados por autoridades de New Bedford. O Mayor da cidade considerou ser Joli Gonçalves um exemplo para todos os nacionalistas e por tudo o que significa ter orgulho na sua Cultura. Após a sua morte, foi atribuído o seu nome a uma rua da cidade natal, num espaço que é um ponto de referência histórica: “Joli Gonçalves street”.

---

<sup>220</sup> Entrevista com “Joli” Gonçalves, Ibid.

<sup>221</sup> Entrevista com “Joli” Gonçalves, Ibid.

<sup>222</sup> Entrevista com “Joli” Gonçalves, Ibid.

## II.5. O século XIX e as premissas da construção de uma “comunidade imaginada”

### II.5.1. As raízes de um descontentamento permanente

Para se compreender o processo de construção de uma comunidade imaginada em Cabo Verde surgido em finais do século XIX, torna-se necessário, em primeiro lugar, explicitar os fatores que terão provocado um descontentamento por parte de indivíduos pertencentes a uma elite colonial, que supostamente se identificavam com a então metrópole e gozavam dos mesmos direitos que qualquer metropolitano. Contudo, desde o século XIX foram sendo criados mecanismos legais, regulamentos e práticas que marcavam uma diferenciação entre os chamados metropolitanos e os coloniais, mesmo os mais privilegiados. Assim, no respeitante à organização política do reino, Valentim Alexandre (2008) afirma que entre 1834 e 1851, apesar da constituição prever que as Cortes tivessem o poder legislativo sobre o conjunto dos territórios sob domínio português, “(...) a realidade de fundo, (...) é a da entrega da direção dos assuntos do ultramar ao poder executivo, que governa no intervalo das sessões parlamentares ou, ainda com maior frequência, através de portarias a que muitas das vezes não se dava sequer publicidade”.<sup>223</sup> O mesmo Autor considera que também não se possibilitava a participação direta dos coloniais na escolha dos seus deputados eleitos às Cortes, pois a representação das colónias era “geralmente ‘fabricada’ na Secretaria da Marinha”, como foi reconhecido numa das sessões das próprias Cortes.<sup>224</sup>

Maria Cristina Nogueira da Silva (2009) faz também referência ao facto de se ter recusado criar assembleias representativas em território ultramarino e de se terem criado “leis especiais” para as colónias, cuja constitucionalidade foi considerada duvidosa, por anular o princípio da igualdade. Criou-se, assim, segundo a Autora, um “espaço de ambiguidade”.<sup>225</sup> António Carreira (1982) aponta outro mecanismo discriminatório e

---

<sup>223</sup> Alexandre, Valentim. 2008. *A Questão Colonial no Parlamento 1821 – 1910*: Lisboa. Dom Quixote/Assembleia da República, p. 120

<sup>224</sup> Alexandre, Valentim, Ibid., p.122

<sup>225</sup> Nogueira da Silva, Cristina. 2009. *Constitucionalismo e Império – a Cidadania no Ultramar Português*: Coimbra. Almedina, p. 394

que atentou aos interesses da elite económica do arquipélago: a entrada em vigor das pautas aduaneiras de 1892, pois estas encareciam consideravelmente os direitos de saída do açúcar aí produzido, tornando-o mais caro que o produzido na Madeira, com capital britânico. Esta medida terá estrangulado a exportação cabo-verdiana, provocando a ruína de várias famílias de proprietários.<sup>226</sup> Mas também na Administração Pública havia problemas. Assim, em 1899 na *Revista de Cabo Verde*, os respeitados intelectuais cabo-verdianos Loff de Vasconcelos e José Lopes denunciaram de forma vigorosa a diferença de tratamento existente entre funcionários públicos metropolitanos e coloniais, sendo que os primeiros eram preferidos para cargos de chefia e gozavam de regalias que não eram concedidas aos segundos, ainda que no exercício de funções ao mesmo nível de responsabilidade, como por exemplo a licença para tratamento de saúde na metrópole.<sup>227</sup> Com a aprovação do decreto com força de lei de 14 de Novembro de 1901, relativo à organização militar do Ultramar, proibiu-se também a promoção de oficiais naturais das colónias a partir de um certo nível de carreira.<sup>228</sup> Considerando-se tratados como “portugueses de segunda”, os cabo-verdianos do virar do século ansiavam pela proclamação da República, que viam como a possível solução de todos os problemas enfrentados.

## II.5.2. A desilusão com a República

Esta, implantada em 1910, prometia efetivamente, como afirma Cândida Proença (2008):

“Descentralização, autonomia, fomento (...). Porém (...), todos estes conceitos pouco mais foram do que meras figuras de retórica, (...)”<sup>229</sup>

A Constituição de 1911 previa no artigo 67º que se elaborassem Cartas Orgânicas para cada colónia, através das quais se poderia proceder à descentralização e

---

<sup>226</sup> Carreira, António. 1982. *Ibid.*, 256, 261

<sup>227</sup> Ver Benoliel Coutinho, Ângela Sofia. 2012. A representação do ‘negro’ nos textos de Autores cabo-verdianos no jornal *A Mocidade Africana* (1930-1932). Tavares Pimenta, Fernando (coord.). *República e Colonialismo na África Portuguesa*: Porto. Afrontamento

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> Proença, Cândida. 2008. *A Questão Colonial no Parlamento 1910 – 1926*: Lisboa. Dom Quixote/Assembleia da República. p. 11

promover a sua autonomia. O Governador, subordinado ao Ministro das Colónias, seria obrigado a consultar um Conselho do Governo com poder deliberativo, eleito em representação das populações das colónias. Neste âmbito, tendo sido aprovada em 1916 a Carta Orgânica de Cabo Verde, o jornal *Voz de Cabo Verde*, então dirigido por Eugénio Tavares, lançou um ataque virulento contra a mesma, dedicando oito editais seguidos a esta temática, redigidos pela pena do próprio Tavares.<sup>230</sup> Uma das principais críticas prendia-se com a constituição do Conselho do Governo, cuja maioria dos membros seriam apontados pelo Governador, e não eleitos, tratando-se dos mais altos funcionários administrativos da colónia.<sup>231</sup>

Durante o período da 1ª República, surgem também no jornal *Voz de Cabo Verde* críticas gravosas quanto a diversos aspetos da gestão da colónia, de entre as quais se pode salientar as diversas fomes provocadas pelas secas. Com efeito, a situação financeira da colónia não permitia fazer face a estas crises, e no entanto, pelo menos 50% das receitas provenientes dos Telégrafos iam diretamente para os cofres da metrópole, e o devido a Cabo Verde não era pago. Durante esses períodos de fome, para escaparem à morte por inanição, os cabo-verdianos tinham por vezes a possibilidade de serem “contratados” como trabalhadores agrícolas nas roças de cacau de S. Tomé e Príncipe, onde as condições de vida e de trabalho que lhes eram proporcionadas foram consideradas por muitos estudiosos como sendo próximas às da escravatura. É neste contexto que diversos intelectuais cabo-verdianos vão conjugar esforços no sentido da afirmação de um coletivo, de um “nós”. Na sua tese de mestrado dedicada à análise dos textos literários dos autores cabo-verdianos do século XIX, Ana Cordeiro (2009) chega à seguinte conclusão:

“Pesem embora as diferenças geracionais encontradas, que obrigam a um olhar diferenciado sobre os intelectuais de oitocentos e revelam diferenças estéticas e ideológicas, são visíveis nos textos literários determinadas linhas de força que confluem para a construção de um *nós* cabo-verdiano.”<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> *Voz de Cabo Verde*, nºs 187 a 195, de 15 de Março a 10 de Maio de 1915

<sup>231</sup> *Voz de Cabo Verde*, nº 188

<sup>232</sup> Cordeiro, Ana. 2009. *Nós, Cabo-verdianos – a representação da identidade nos textos literários do século XIX*. Dissertação de Mestrado em Estudos Africanos. Mindelo. Universidade do Porto, p. 150

Também Nobre de Oliveira (1998) faz referência a uma “(...) noção de diferença entre “nós” e “eles” que se interiorizava cada vez mais profundamente. Muitos, já que não podiam ser iguais, assumiam a diferença.”<sup>233</sup> Benedict Anderson, na obra *Comunidades Imaginadas*, propõe a seguinte definição de “nação”:

“Assim, num espírito antropológico, proponho a seguinte definição da nação: é uma comunidade política imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana. É ‘imaginada’ porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão.

A nação é imaginada como ‘limitada’ porque até a maior parte das nações, englobando possivelmente mil milhões de seres humanos vivos, tem fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais se situam outras nações. Nenhuma nação se imagina a si própria como tendo os mesmos limites que a humanidade.

(...)

É imaginada como soberana porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução destruíram a legitimidade do reino dinástico hierárquico e de ordem divina, (...), as nações anseiam por ser livres e, ainda que sujeitas a Deus, por ser directamente livres. O Estado soberano é o garante e o emblema dessa liberdade.

Por fim, a nação é imaginada como uma ‘comunidade’ porque, independentemente da desigualdade e da exploração reais que possam prevalecer em cada uma das nações, é sempre concebida como uma agremiação horizontal e profunda.”<sup>234</sup>

Na mesma obra, o Autor explica através de que formas de imaginação esta “imagem de comunhão” é construída, analisando diversos casos em vários continentes, e em particular na Europa no século XIX. Assim, considera que desde o século XVIII, o

---

<sup>233</sup> Nobre de Oliveira, Ibid., p. 183

<sup>234</sup> Anderson, Ibid., pp. 25 - 27

romance e o jornal “proporcionaram os meios técnicos para ‘re(a)presentar’ o tipo de comunidade imaginada que é a nação”.<sup>235</sup>

Neste âmbito, de importância fulcral adquiriu a valorização das línguas vernaculares: “(...) o grande Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803) declarou, em finais do século XVIII, que ‘*Denn jedes Volk is Volk; es hat seine National Bildung wie seine Sprache*’”<sup>236</sup>

Afirma ainda:

“Como demonstra Seton-Watson de uma forma muito útil, o século XIX foi, na Europa e nas suas periferias imediatas, uma idade de ouro da vernacularização para aqueles que se dedicavam à produção de dicionários e gramáticas, para filólogos e estudiosos da literatura (...)”<sup>237</sup>

A partir do século XIX, o conceito de cultura atinge novas dimensões, englobando novas matérias. Ao conceito de cultura burguesa, que estava ligada apenas às artes plásticas e à arquitetura, associam-se novas formas de cultura, pondo em evidência algo que nasceu com o movimento romântico-filosófico e literário na Alemanha em Weimar, com Herder e os irmãos Grimm, com as suas recolhas de contos populares e fantásticos que depois se espalharam por toda a Europa.

De entre as formas de imaginação consideradas úteis na construção de uma comunidade imaginada e enumeradas por Anderson, vimos já que em Cabo Verde surge a imprensa privada no século XIX, financiada por cabo-verdianos, com jornalistas cabo-verdianos e com um público ilhéu, na qual se debatiam questões locais. Nobre de Oliveira, no seu estudo sobre a imprensa cabo-verdiana, afirma que se trata de “(...) uma imprensa de cabo-verdianos para cabo-verdianos e não uma imprensa de colonos portugueses para colonos portugueses como acontecia nas outras colónias portuguesas. (Excepção feita à Índia e a Macau, é claro).”<sup>238</sup> É também no século XIX que surge o romance no arquipélago, com a obra *O Escravo*, de José Evaristo de Almeida e *Memórias de um Pobre Rapaz*, de Guilherme Dantas.

---

<sup>235</sup> Anderson, Ibid., p.46

<sup>236</sup> Anderson, Ibid., p.103, “*Cada povo é um povo; tem a sua cultura como a sua língua.*”

<sup>237</sup> Anderson, Ibid., p.107

<sup>238</sup> Nobre de Oliveira, Ibid., p.116

Outros instrumentos ou formas de imaginação foram também utilizados por intelectuais cabo-verdianos dessa geração, como a recolha do folclore das ilhas por Pedro Cardoso (1933)<sup>239</sup> e o interesse pela sua História, por Cristiano de Senna Barcelos (1899)<sup>240</sup>. A este propósito, Nobre de Oliveira faz a seguinte citação:

“ [...] conforme escreveu o próprio Senna Barcelos no primeiro volume da sua obra mestra: ‘*A História destas ilhas não é para nós, filhos d’ellas, um estudo indiferente, de mera curiosidade, em que toquemos ao de leve.* [...]’ ”<sup>241</sup>

É meu entender, no entanto, que pese embora o facto de não se tratar da língua de imprensa, a valorização do vernacular, o crioulo, adquiriu uma primordial importância neste processo.

Em Cabo Verde, cientistas da língua interessam-se cedo pela língua que se falava, produto de um encontro marcado pela multidimensionalidade cultural. Assim, em 1880, o filólogo português Adolfo Coelho publicou no *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa* os primeiros apontamentos sobre aquilo que em Portugal então se chamava dialeto crioulo de Cabo Verde. O seu trabalho foi efetuado na linha do linguista alemão Schuchardt, discípulo do professor de linguística suíço, Saussure. Nele participou o cabo-verdiano António de Paula Brito, que em 1888 publicou os *Apontamentos da Gramática do Crioulo que se fala na ilha de Santiago de Cabo Verde*. No mesmo Boletim, dois estudiosos cabo-verdianos, Joaquim Vieira Botelho da Costa e Custódio Duarte publicaram em 1886 os seus trabalhos sobre o crioulo. Pode afirmar-se que, juntamente com Adolfo Coelho, foram os grandes impulsionadores do estudo científico dos crioulos de base lexical portuguesa. Por fim, em 1903 o cónego António Manuel da Costa Teixeira publicou a *Cartilha Normal Portuguesa*, também dedicada ao estudo do crioulo. Os intelectuais cabo-verdianos de Oitocentos, tomando consciência do valor literário do crioulo, que se usava então muito mais na tradição oral, começaram a tentar valorizá-lo perante aqueles que consideravam que era uma “algarviada”, língua portuguesa mal falada por “pretos”. Foi o caso do cónego Costa Gomes, que em 1898 publicou traduções suas das estâncias 8 e 9 do Canto V d’*Os Lusíadas* para as variantes

---

<sup>239</sup> Cardoso, Pedro. 1933. Ibid.

<sup>240</sup> Senna Barcelos, Christiano José de. 1899. *Subsídios para a história de Cabo Verde e Guiné*: Lisboa. Imprensa Nacional

<sup>241</sup> Nobre de Oliveira, Ibid., p. 241

de Santo Antão, S. Vicente e Brava. Na mesma linha encontra-se o cónego Teixeira, que traduziu as primeiras estâncias da Proposição do Canto I d’*Os Lusíadas*. Também a morna foi eleita como objeto de interesse destas publicações em língua vernacular e em 1910 José Bernardo Alfama publicou *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde*. A título póstumo, em 1932 foi publicada uma recolha das mornas de Eugénio Tavares, intitulada *Mornas – Cantigas Crioulas* e nesse volume inseriram-se duas traduções feitas, do português para o crioulo, pelo compositor: as endechas à *Bárbara, Bonita Escrava* de Luís de Camões e a *Engeitadinha* de João de Deus. Napoleão Fernandes organizou, ao longo de 40 anos, o primeiro estudo lexicográfico realizado em Cabo Verde, intitulado *Léxico do Dialecto Crioulo do Arquipélago de Cabo Verde*, que só foi editado em 1991 pela sua filha, a contista Ivone Fernandes Ramos. Ainda Pedro Cardoso na obra publicada em 1932 *Folclore Cabo-verdiano*, dedicou um capítulo ao estudo gramatical do crioulo, *Noções Elementares de Gramática*.

Neste âmbito, e tendo em conta o facto de que mais de 70% da população das ilhas era então analfabeta, a produção musical em crioulo adquire muito maior relevância junto às populações. Como afirma Anderson, “[...], há um tipo especial de comunidade contemporânea que só a língua sugere – sobretudo na forma de poemas e canções. [...] pessoas que não se conhecem de todo umas às outras proferem os mesmos versos para as mesmas músicas.[...]”<sup>242</sup> Para além das publicações a ela dedicada, verifica-se em vários momentos que a morna é objeto de interesse por parte dos intelectuais das ilhas. Assim, são publicadas letras de mornas e de outras canções populares no *Almanaque Luso-Africano* e na Exposição Universal de Paris de 1900 Cabo Verde faz-se representar, entre outros aspetos, com três mornas (*Cai no Mar, Mari Adelaide* e *Serafim Jon*). Durante o período da Iª República, várias letras de mornas são reproduzidas no periódico de maior duração e impacto na sociedade de então, o *Voz de Cabo Verde*, no qual também são dedicados vários artigos a este género musical.

É nas declarações de homenagem a Eugénio Tavares publicadas pelos seus amigos e pares, aquando do seu falecimento em 1930, que se torna bem patente o valor atribuído a esta forma de imaginação na construção da comunidade imaginada em Cabo Verde. Segundo José Lopes:

---

<sup>242</sup> Anderson, Ibid., pp.196, 197



“Muito dedicado ao seu torrão natal, falando admiravelmente o seu doce dialeto insular, escreveu ou compôs neste essas maviosas canções populares que lhe levarão o nome à Posteridade, mais ainda que as suas obras de maior vulto, - porque a sua música dolente há- de embalar no porvir, como agora, o sentir e os sonhos da mulher, cabo-verdiana, do homem cabo-verdiano, e a sua expressão nunca morrerá nos lábios das vindouras gerações...”<sup>243</sup>

Segundo o conceito proposto por Bohlman (2011), Eugénio Tavares foi o principal agente que lançou a morna na sua *national journey*, de *folk music* a *national music*. Foi, efetivamente, com os músicos braveses, nos finais do século XIX que a morna começou o seu processo de transformação, integrando os diversos elementos apontados por Bohlman como simbólicos da nação: aí se adaptou o crioulo à melodia, o texto poético integrou aspetos narrativos da vivência coletiva dos cabo-verdianos, incidindo mais especificamente sobre a sua experiência migratória, e foram integrados elementos naturais de ligação deste mesmo coletivo ao território, evocando a ilha e o mar. Concluindo, na ilha Brava, em finais do século XIX, a morna de Cabo Verde foi lançada na sua *national journey*, tal como é definida por Bohlman, ou seja, o seu trajeto linguístico, cultural e histórico, avançando no sentido de concretizar uma dialética histórica que liga a terra e a língua à nação.

---

<sup>243</sup> Lopes da Silva, José. 1930. Cabo Verde de Luto – Morreram os poetas Eugénio Tavares e Januário Leite. *Mocidade Africana*: Lisboa. Ano I. 12/06/1930, p.3

### III. A morna em S. Vicente, no arquipélago e nas comunidades emigradas, 1900 - 1975

#### III.1. Breve apresentação da ilha de S. Vicente nos aspetos socioeconómicos, políticos e culturais na primeira metade do século XX

Deixando Sal-Rei, terra de pastores, marinheiros e de comércio florescente, a caminho da urbanização e seguindo o percurso da etnografia da morna, chega-se “à graciosa Mindelo do liberalismo, do comércio e das viagens oceânicas ‘a vapor’, uma urbe tardia, dentro do quadro das cidades transatlânticas de origem portuguesa (...) a sua génese e processo de desenvolvimento, embora em situação pioneira no espaço colonial lusitano do século XIX, fez parte integrante e coerente de um movimento de reorientação colonial de Portugal, do Brasil para África.” Não foi feita ‘de um jacto’, foi feita ao longo de um tempo longo.<sup>244</sup> “Organicamente” feita de “larguinhos e pracinhas”, que contornam a linha de costa, sem rejeitar a ordem urbanizadora, mas adaptando-se aos propósitos mais amenos da “urbe de viagem” de feição portuguesa, a cidade são-vicentina obedece à longa e secular descendência da tipologia da “cidade paisagem.”<sup>245</sup> A ilha de S. Vicente, de 227 km<sup>2</sup>, descoberta por Diogo Afonso, escudeiro do Infante D. Fernando de Portugal, no ano de 1462, a 22 de Janeiro, dia de S. Vicente, orago da ilha, esteve durante quase quatro séculos desabitada, visitada apenas por navios piratas e flibusteiros que frequentavam as suas praias à procura da carne das muitas cabras e tartarugas que nela vinham desovar.

Constituía com a ilha de Sta. Luzia as desertas do Arquipélago, até que os reis de Portugal determinaram que ela devia ser povoada, para aí se construir a capital, visto a ilha de Santiago ser considerada quente, insalubre e doentia, o que todos os anos, por ocasião das chuvas, obrigava os governantes a mudarem-se para a ilha da Brava ou da Boa Vista procurando refúgio, por causa das pestes que assolavam a colónia.

---

<sup>244</sup> Fernandes, José Manuel. 2010. Prefácio. Morais, João Sousa. *Mindelo Património Urbano e Arquitetónico*: Casal de Cambra. CIAIUD. Caleidoscópio, p.6, 7

<sup>245</sup> Fernandes, José Manuel. *Ibid.*, p.6

Em 1795, um rico-homem do Fogo, João Carlos Rosado Fernandes foi Autorizado a colonizá-la, mas falhadas as tentativas, ele teve que abandonar o intento. Morreu na vila da Praia em 1815.<sup>246</sup>

Depois de várias tentativas nos séculos XVIII e XIX, António Pusish, Encarregado do Governo na Colónia, encetou o seu povoamento, no ano de 1818, quando a família real ainda se encontrava no Brasil, até onde ele se deslocara para concertar com os monarcas de Portugal sobre a ocupação da ilha.<sup>247</sup> O principal obstáculo até então encontrado era a dificuldade em encontrar água potável.

Aquilo que é hoje o Mindelo foi um pequeno lugarejo de pastores das ilhas vizinhas, Santo Antão e S. Nicolau, chamado de Nossa Senhora da Luz. Até aos anos de 1830, S. Vicente era virtualmente deserta sem utilidade alguma; a primeira fixação é de 1834, seguindo-se de outras que se consolidaram após se ter resolvido a questão da água, que passou a ser trazida em barcas da ilha de Santo Antão, a mais próxima de São Vicente.<sup>248</sup> O decreto que mandou criar uma nova povoação é de 11 de Junho de 1838, com um plano de urbanização da futura cidade<sup>249</sup>, que preconiza o acabamento da construção da igreja, uma casa do governador, uma alfândega, uma instalação militar e um número pequeno de casas à volta da igreja, para nela se instalar o governo de Cabo Verde. Pelo mesmo decreto, a rainha D. Maria II determinou que a povoação passasse a vila e a denominar-se Mindelo em vez de Leopoldina, para assinalar o desembarque vitorioso das tropas liberais comandadas por seu pai, no lugar de Mindelo, uma praia no norte de Portugal. Também “determina que as principais autoridades do Governo-geral de Cabo Verde assentem residência permanente na sobredita ilha de S. Vicente.”<sup>250</sup> A proposta não foi, contudo, concretizada.<sup>251</sup>

Povoação ainda, recebeu, como todas as ilhas na zona norte, o seu quinhão de escravos, embora não fossem aí tão necessários. Um facto social de relevo para o arquipélago nessa época, foi portanto a abolição da escravatura na ilha, a 10 de Março de 1857. Nessa altura havia 32 escravos na ilha de S. Vicente, tendo sido a primeira no arquipélago onde a escravatura foi abolida. Terá sido também a primeira localidade do Império português em África de então onde isso aconteceu, dadas as dificuldades que o

---

<sup>246</sup> Barbosa, Antero José. 2013. *Famílias do Fogo*: Charleston. SC, p. 108

<sup>247</sup> Miranda, Augusto. Ibid.

<sup>248</sup> Miranda, Augusto. Ibid.

<sup>249</sup> Ministério da Habitação e Obras Públicas – Cabo Verde. Ibid., p. 13; Miranda, Augusto. Ibid.

<sup>250</sup> Miranda, Augusto. Ibid.

<sup>251</sup> Ministério da Habitação e Obras Públicas – Cabo Verde, Ibid.

Marquês de Sá da Bandeira teve em conseguir efetivar a abolição, por lei, o que só sucedeu entre 1869 e 1878.<sup>252</sup> Os escravos vindos para o Mindelo eram já, na sua quase totalidade, crioulos ladinos, que começavam então a distanciar-se, em muito, da cultura africana trazida da costa pelos seus antepassados. Já nessa altura exibiam uma cultura de matriz crioula surgida em Cabo Verde. A ilha era portadora de um aspeto árido que sempre impressionou os visitantes, por sofrer de uma crónica míngua de água, responsável pela repulsa de hipotéticos colonos. Contudo, S. Vicente, quarenta anos depois do início do seu povoamento efetivo, por volta de 1879, adquiria uma importância até então inimaginável, ao tornar-se num porto de reabastecimento e descanso para os barcos que cruzavam o Atlântico, de norte a sul e vice-versa. Foram concedidas terras a alguns indivíduos, com a promessa de criarem condições de vida e de apoio logístico para os barcos. Criadas as condições, os ingleses, que já se haviam interessado pelo seu porto em 1819<sup>253</sup>, regressaram de novo, e a partir de 1839, começaram a surgir pedidos de concessão para instalação de empresas de carvão. Concedidas as licenças pelo governo português, instalaram-se nela de imediato as ditas empresas, para abastecer os barcos em trânsito para a América do Sul, a África do Sul e o Oriente. Era a passagem obrigatória antes de se abrir o Canal de Suez.<sup>254</sup> Com efeito, logo após a independência da Argentina e do Brasil (1816 e 1822), o comércio destas duas novas nações sul-americanas com a Grã-Bretanha intensificou-se. A navegação de longo curso fazia-se com a máquina a vapor, e portanto, com carvão. Ora, as viagens transatlânticas exigiam várias paragens, para que se pudesse encher os depósitos de carvão. O Porto Grande de S. Vicente era o melhor porto natural na África Ocidental para esse fim, e foi então utilizado para a navegação em direção à América Latina, e mais tarde, em direção à África do Sul e à Austrália. Várias empresas britânicas de navegação, como a *Patent Fuel*, *Visger & Miller*, *MacLeod & Martin* e a *Corry Brothers*, obtiveram autorizações para construir os seus depósitos.<sup>255</sup> Os impostos sobre esta atividade tornaram-se em pouco tempo a fonte mais importante de rendimentos para o arquipélago. Com efeito, a atividade aí era intensa : em 1848, S. Vicente era a *coaling station* mais importante da Grã-Bretanha no Atlântico médio, e em 1900 era a 4ª

---

<sup>252</sup> Alexandre, Valentim. 1979. *Origens do Colonialismo Português Moderno*: vol. III. Lisboa. Sá da Costa. p. 156

<sup>253</sup> Ministério da Habitação e Obras Públicas – Cabo Verde, Ibid. Nesse ano chegaram a S. Vicente os dois hidrógrafos ingleses supracitados, Vidal e Mudge.

<sup>254</sup> Gatlin, Daryle John. 1990. *A socioeconomic history of St. Vincent de Cabo Verde, 1830-1970*:L.A.. University of California

<sup>255</sup> Bosquejo Histórico de S. Vicente. *Notícias de Cabo Verde*, Ibid.

maior do mundo. Para além disso, em 1874 instalou-se a *Western Telegraph Company* e pouco depois, S. Vicente tornou-se num dos polos mais importantes no sistema telegráfico mundial, trabalhando com cabos submarinos.

Desta feita, o Mindelo transformou-se na cidade mais populosa e culta do Arquipélago, para, a partir dos anos 30 do século XX, voltar a decair, com as atribulações económicas do mundo de então.<sup>256</sup> Tudo graças à “importância estratégica do porto no Atlântico médio para as rotas que ligam a Europa e o Atlântico” e Ásia. Afirma António Correia e Silva que “o vapor e a telegrafia por cabo submarino são dois eventos tecnológicos que vão promover o Porto Grande”, até então considerado marginal.<sup>257</sup> S. Vicente, com o seu porto, desempenhava um papel importante, nos finais do século XIX, de modo a ter a mais próspera economia de todo o Arquipélago. Assim, cabo-verdianos de diversas ilhas aí se instalaram. As contribuições trazidas pelos homens cultos da ilha da Brava são hoje notórias. As ilhas de Santo Antão, Boa Vista e de S. Nicolau contribuíram também na formação de S. Vicente, não só do ponto de vista humano como cultural. Recebeu ainda influências da Madeira e dos Açores com a imigração de investidores portugueses que aí se instalaram, oferecendo os seus serviços de *shipchangers*, ou fornecedores de víveres aos navios aportados, e também com os seus agentes comerciais e funcionários administrativos. Os madeirenses construíram moinhos de vento para farinar cereais, necessários para o fabrico do pão; orientaram a construção de casas e depósitos de água, hospitais e uma excelente alfândega. Estiveram no Mindelo a preparar os homens na faina da pesca e na arte de fazer redes, e na ilha de Santo Antão na construção de socacos e no plantio da cana, para o fabrico do açúcar e do mel. Na ilha de S. Vicente também se importavam cereais para transformá-los em farinha que era fornecida às padarias que, depois de fazerem pão e biscoitos, exportavam para todo o Arquipélago, carente de pão. A principal era a dos Matos, que ficava na Rua de S. João. Posteriormente, seria transferida para a zona de Chã do Cemitério, no espaço onde viriam a construir definitivamente a Fábrica Favorita, que ainda hoje lá se encontra. Um grande moinho de vento, virado para os lados da Areia Branca, de onde sopra o vento, laborava noite e dia na transformação do grão em farinha. Posteriormente, com a morte do proprietário do moinho de vento, viriam a

---

<sup>256</sup> Gatlin, Darryle John. Ibid.

<sup>257</sup> Correia e Silva, António Leão. 2005. *Nos Tempos do Porto Grande do Mindelo*: Praia-Mindelo. CCP/Instituto Camões, p. 110

importar farinha do Canadá. O Mindelo não produzia o suficiente para alimentar os seus habitantes, no entanto, importava muitos produtos da melhor qualidade do exterior, das melhores firmas alemãs e inglesas, que eram consumidos pelas classes mais privilegiadas, para além de hortaliças e frutas da Ilha de Santo Antão. Era também o melhor mercado para os produtos de Santiago, que vinham diretamente em navios à vela. Entre os comerciantes da cidade, além de portugueses e cabo-verdianos, encontravam-se lojas inglesas e paquistanesas/índianas, com especiarias, louças e sedas finas do Oriente. Pequenas fábricas de refrigerantes, que pertenciam aos ingleses, foram montadas a fim de fornecer certas bebidas muito do seu apreço. Havia lojas elegantes para a venda de produtos especiais, como o *Bon Marché*, onde se vendiam cafés, bebidas sofisticadas de importação inglesa, vindos da Inglaterra e da Madeira; abriram-se casas de chá e cafés que podiam ter jogos orientais, como o *majong*, e outras onde se podia jogar o bilhar.<sup>258</sup>

Nos finais do século XIX, o burgo já estava bastante desenvolvido. Já “nos anos 80 a cidade do Mindelo é uma autêntica babel cabo-verdiana. Ela tem dentro [de si] o arquipélago todo.”<sup>259</sup> É o que nos diz, com expressividade, o administrador do concelho Joaquim Botelho da Costa: na ilha de S. Vicente, não há como se diz, um crioulo próprio, fala-se o crioulo de todas as ilhas. É o cosmopolitismo à escala do arquipélago. “A população da cidade, composta de emigrantes de todas as ilhas do arquipélago, é pacífica, bondosa, humilde e alegre.”<sup>260</sup> Toda uma gama de benefícios económicos e “um volume muito maior de capitais e mão-de-obra” postos ao serviço da ilha e do porto vão provocar o seu engrandecimento. Cria-se pela primeira vez um considerável proletariado em Cabo Verde. Segundo o mesmo historiador Correia e Silva, a cidade alberga em si “forças económicas e sociais que se especializam de forma vincadamente urbana”.<sup>261</sup> O porto é que gera a cidade. “O porto transatlântico é um criador de vida” e o tráfego internacional abre e expõe o porto a toda a influência étnica e cultural, tornando-se numa “verdadeira miragem do outro lado do Atlântico.”<sup>262</sup> O movimento portuário e comercial vai servir de chamariz às classes empobrecidas, pela falta de chuvas, das diferentes ilhas do Arquipélago, mas sobretudo da Boavista, S. Nicolau e Santo Antão. Trata-se também da passagem do campo à cidade. Para muitos, significa

---

<sup>258</sup> Miranda, Augusto. Ibid.

<sup>259</sup> B.O. de Cabo Verde nº 42/1891

<sup>260</sup> B.O. de Cabo Verde nº 14/1893

<sup>261</sup> Correia e Silva, Ibid., p.112

<sup>262</sup> Correia e Silva. Ibid., pp.16, 118

um salto de olhos fechados num sistema de relacionamento diferente do sistema a que estavam habituados nas suas ilhas de origem, e para outros era uma espécie de eldorado, porque "S. Vicente, era para mim a terra em que a civilização do mundo passa em desfile."<sup>263</sup> Essa população veio à procura do trabalho que a ilha lhe pudesse oferecer, e já em 1850 há registos de concorrência no mercado de trabalho. Os ingleses mandaram construir casas para os seus trabalhadores. Assim, apesar das precárias e difíceis condições de vida para a camada popular na ilha existia nessa altura "a much higher level of prosperity and economic security than anywhere else in Cape Verde."<sup>264</sup>

Os futuros habitantes do Mindelo começaram a abrir poços que deviam garantir-lhes água para a sua alimentação, para as suas hortas e para a criação das suas cabras e burros. "À volta desses poços, nasceram casebres e casinhotos que proliferaram e, dentro de pouco tempo, constituíam os subúrbios e bairros da cidade. A toponímia dos bairros de S Vicente tem na sua componente a palavra *fonte*, que na linguagem local, significa poços ou furos de água."<sup>265</sup>

Também se deslocaram ao Mindelo comerciantes abastados de outras ilhas, sobretudo da Boa Vista, S. Nicolau, Brava e Santo Antão. Com o tempo, transforma-se no mercado das ilhas agrícolas, onde podiam vender os seus produtos realizando algum capital necessário ao seu reinvestimento. Numerosos comerciantes judeus da diáspora sefardita, expulsos da Península Ibérica e provenientes do norte de África, nomeadamente de Marrocos, munidos de passaporte inglês ou francês desembarcam, primeiro na Boa Vista, S. Nicolau e Santo Antão, atraídos pelas oportunidades de realizarem lucros comerciais, e mais tarde deslocam-se para o Porto Grande. Investem no comércio grossista e a retalho. Outra comunidade de comerciantes estrangeiros a aportar ao Mindelo e que chegou a ser considerada de importância foi a italiana, que se instalou na rua da Suburbana, junto da Salina. A rua, devido ao número bastante expressivo de naturais de Itália a morar nela, ficou conhecida por Rua de *Taliòne*, (forma crioula de italiano). Com efeito, em 1891<sup>266</sup> eram 32. Vieram "estimulados pelo mercado criado pelos numerosos passageiros dessa nacionalidade que escalam o Mindelo a caminho de Buenos Aires, Montevideu e Santos, instalam-se na cidade

---

<sup>263</sup> Lopes da Silva, Baltasar. 1997. *Chiquinho*: Mindelo. Calabedotche, p. 83

<sup>264</sup> Gatlin, Darryle John. Ibid., p. 108

<sup>265</sup> Rodrigues, Moacyr. 1984. "Bairros do Mindelo". *Boletim da Enapor*, nº 1, Mindelo, Ministério dos Transportes e Comunicações, p. 6

<sup>266</sup> Relatório da ilha de S. Vicente, de 1886 a 1891, por Joaquim Vieira Botelho da Costa, Sociedade de Geografia de Lisboa, p. 915

mercadores transalpinos, abrindo lojas de “souvenires”, bares e restaurantes.”<sup>267</sup> À babel cabo-verdiana juntam-se portanto italianos, ingleses e portugueses.<sup>268</sup> É uma das razões pelas quais havia uma grande representação diplomática na ilha.<sup>269</sup> Com efeito, a cidade do Mindelo estava ligada em poucos dias ou semanas aos grandes portos europeus e sul-americanos.<sup>270</sup> Ficaram conhecidos muitos bazares de italianos e ingleses, como o Bazar Central *Bonucci & Frusoni*, de cerca de 1910, o Bazar Oriental de Augusto Figueira, de 1910, União Bazar Universal, também desse mesmo ano, e ainda a *Union Bazar's* em ligação com Auty, na Inglaterra, de 1910. Encontravam-se muitos trabalhos feitos na Inglaterra expostos nos bazares.

Na Matiota, zona marítima na parte norte do Mindelo, encontravam-se os estaleiros de reparação naval de Giobatta Morazzo, onde trabalhavam vários cidadãos italianos. Nesses estaleiros, reparava-se a maior parte dos barcos veleiros que ligavam as ilhas e que eram importados de Portugal, principalmente de Olhão. A princípio eram faluchos, depois passaram a trazer palhabotes e cúteres.

Como se depreende, a comunidade britânica era a maior comunidade estrangeira instalada no Mindelo, constituída pelos empregados das empresas carvoeiras, dos telégrafos, e também por comerciantes. Estes últimos eram, na sua maioria, judeus do norte de África detentores do passaporte britânico. Na parte nordeste da Rua de Lisboa entre a Rua Infante D. Henrique e a Rua de Machado encontrava-se o bairro inglês, com casas construídas no estilo britânico. Virado para a Praça Nova estava o edifício da *Western Telegraph*, e no interior dos seus muros ficavam os alojamentos de mais de cem jovens funcionários ingleses solteiros.<sup>271</sup> Tinham o seu clube, a sua biblioteca<sup>272</sup> e uma capela, de estilo anglicano, a única no seu estilo fora da Inglaterra, com o seu presbítero<sup>273</sup>, que morava nas imediações da *Western Telegraph*. Na Matiota, nas

---

<sup>267</sup> Correia e Silva. *Ibid.*, p.129

<sup>268</sup> De acordo com Correia e Silva havia na cidade por altura de 1879, 106 “filhos do Reino e ilhas adjacentes” e 114 estrangeiros. Destes últimos 86 eram ingleses, 14 italianos, 6 marroquinos, 5 belgas, 2 americanos e 1 russo. *Ibid.*

<sup>269</sup> Nomeadamente Alemanha, Bélgica, Brasil, Dinamarca, Estados Unidos, Grécia, Inglaterra, Itália, Países Baixos, Uruguai, Rússia, Suécia, Noruega e Turquia.

<sup>270</sup> Como por exemplo Londres, Liverpool, Hamburgo, Lisboa, Le Havre, Marselha, Génova, Rio de Janeiro, Santos, Buenos Aires, Montevideu, Cape Town e Sidney.

<sup>271</sup> Lyall, Archibald. *Ibid.*, p.78:

“..the cable company alone employed over a hundred young Englishmen; they earned good salaries and spent most of them in St. Vincent”

<sup>272</sup> Gatlin, Darryle John. *Ibid.*

<sup>273</sup> Informações dadas em entrevista de Moacyr Rodrigues a Joan Rain, no Mindelo, em 1980. Joan é filha de Mr. Rain, funcionário do *Western Telegraph* e cresceu no Mindelo durante a II Grande Guerra.



instalações junto ao cabo submarino, construíram um *court* de ténis e uma piscina, no espaço junto da praia da Laginha. Os ingleses fizeram-se acompanhar de operários especializados para trabalhar nas empresas de carvão, engenheiros navais para as oficinas das suas empresas, como a *Wilson, Miller e Corry Bros.* e para a sua empresa de comunicação de telegrafia e cabos submarinos. Depois de lançarem as sementes do modernismo no trabalho ao preparar operários cabo-verdianos, os operários ingleses regressaram à Inglaterra. A herança inglesa é bem visível no estilo de quarteirão de casas que mandaram construir, com os seus enfeites rendilhados em ferro, vindos de Londres, visíveis ainda hoje, e que atestam a sua permanência na ilha. A prática desportiva tão do seu agrado teve continuidade na ilha. A equitação, o *golf*, o *cricket* o hóquei em campo, o atletismo, o ténis e o *snooker*, são também dos finais do século XIX, e são hoje testemunhos da sua presença. A capela anglicana, referida acima, no seu estilo tradicional, é semelhante às deixadas fora da Inglaterra. As enfermeiras inglesas impressionavam pela sua indumentária característica, com a touca e o avental brancos. Não só havia um vigário anglicano, como inclusive, tinham um cemitério onde enterravam os seus mortos. Criaram em S. Vicente o hábito de passeios pelo campo nos fins-de-semana. Faziam uma vida bastante privada, seguindo os seus hábitos. Dentro das instalações da *Western Telegraph* havia uma piscina para as suas famílias. Raríssimas vezes iam às praias públicas. Os hábitos ingleses entraram na vida quotidiana do mindelense em geral, sem exceção de classes. Os passeios pelo campo já referidos, a casa de campo, os piqueniques e os desportos foram praticados pela população da urbe a ponto de passarem a desafiar os ingleses e os seus barcos que passassem pelo Porto Grande. No Mindelo também se toma ainda o *five o'clock tea*.

No início do século XX havia na ilha de S. Vicente quatro escolas para rapazes, duas para raparigas, uma escola particular e periodicamente, uma aula particular no Mato Inglês. Em 1917, havia já doze escolas.<sup>274</sup> Continuou a haver na cidade do Mindelo uma Banda Filarmónica Municipal, cuja existência data de 1889 e uma Biblioteca, que tinha sido criada em 1887. Por iniciativa particular, funcionava também um cinema, inaugurado em 1922. O convívio cultural e desportivo no Mindelo é grande. Nos finais dos 1890, há clubes desportivos, de *golf* e *cricket*, ditos portugueses, isto é, mistos de cabo-verdianos e madeirenses que defrontavam os ingleses de igual para

---

<sup>274</sup> Ministério da Habitação e Obras Públicas – Cabo Verde, Ibid., p.62

igual. Praticava-se atletismo, o futebol, o *golf* e o *cricket*. Foi na década de 20 que se assistiu a um surto dos clubes desportivos, alguns apenas para os súbditos britânicos, outros para cabo-verdianos. Também nessa década fundaram-se clubes recreativos, alguns dos quais marcaram profundamente a sociedade mindelense: o Tenis Club de Mindelo (1922), o Grémio Sportivo Castilho (1923), o Club Sportivo Mindelense (1924), *The Western Athletic Club* (1925), *St. Vincent Sports Club* e *St. Vincent (Cape Verde Islands) Golf Club* (1925), *St. Vincent Lawn Tennis Club* (1926), os três últimos fundidos em 1933 no *St. Vincent C.V.I. Golf & Lawn Tennis Club*, Sporting Club de S. Vicente (1928) e Club Sportivo Derby (1929). O quadro administrativo do Mindelo em geral, e o seu professorado em particular, era na sua maioria constituído por cabo-verdianos e portugueses. Os cabo-verdianos vinham do Seminário Liceu da Ilha de S. Nicolau e mais tarde, do Liceu Nacional Infante D. Henrique, fundado nesta cidade em 1917, depois do encerramento do seminário de S. Nicolau, com o advento da República. Com efeito, nesse ano fundou-se no Mindelo o primeiro liceu laico da África Ocidental portuguesa. Chamado Infante D. Henrique e depois, Gil Eanes, durante décadas, continuou a ser o único no Arquipélago. É assim que na primeira metade do século XX, tudo confluía para o Mindelo por causa do seu desenvolvimento comercial e do ensino. Se em S. Nicolau apenas os filhos dos funcionários, proprietários ou comerciantes tinham acesso ao Liceu, em S. Vicente a sua frequência será aberta às mulheres e facilitada a filhos das camadas mais pobres da cidade e das outras ilhas, o que permitirá a Amílcar Cabral, que foi aluno desse estabelecimento de ensino, vindo da ilha de Santiago, afirmar que com a sua abertura deu-se a democratização do ensino em Cabo Verde, na medida em que passou a estar ao alcance da maioria, dados os custos mais baixos e a possibilidade de atribuição de bolsas para os alunos mais carenciados.

Nobre de Oliveira (1998) refere o facto de que os jovens estudantes passaram a ir já adultos para Portugal e mantinham assim uma maior ligação à terra natal:

“Este contexto contribuiu assim para uma maior consciencialização dos estudantes em relação aos problemas da sua terra, coisa que não aconteceria se estudassem em Portugal desde os dez anos de idade. Por outro lado contribuiu também para um despertar literário e político dos jovens liceais.

Surgiu assim o ambiente que levaria ao lançamento de sucessivas revistas académicas, a maioria delas com uma forte componente literária e demonstrando os seus jovens colaboradores muitas vezes uma grande preocupação social. Foram elas *Alma Nova*, *Boletim dos Falcões de Cabo Verde*, *Juventude*, *Certeza* e *Boletim dos Alunos do Liceu Gil Eanes*, para referir só os impressos, e de que falaremos mais à frente.”<sup>275</sup>

Maria Adriana Sousa Carvalho (2009) considerou que a “pedagogia coerciva”, entendida como a que se aplica a um ensino uniformizado em todo o império, alheio ao *ethos* da cabo-verdianidade, foi questionada neste liceu. Concluiu que aí se forjou uma contracultura de libertação, através das transgressões à ordem colonial, como por exemplo, a utilização do crioulo. Por fim, segundo a Autora, “a circulação de revistas académicas e culturais no espaço liceal contribuiu para a produção de marcas identitárias diferenciadoras (da matriz colonial) e de atitudes de (in)conformismo e de autonomia.”<sup>276</sup>

## III.2. O ambiente musical no Mindelo em início de Novecentos

### III.2.1. A trajetória de Luís Rendall

Desde o século XIX, o lazer era sem dúvida uma das forças da cultura local, com os seus chás-dançantes, práticas atléticas, corridas de velocidade e outras, gincanas nas feiras, quermesses. Essas práticas, que tinham sido introduzidas na Europa, são divulgadas pela comunidade britânica.<sup>277</sup> As elites mindelenses cultivam as danças de salão europeias, que praticam em espaços reservados para a sua diversão e convívio. Contudo, a dança é uma prática de todas as classes sociais na cidade. Sousa Machado

---

<sup>275</sup> Nobre de Oliveira, João. Ibid., p.411

<sup>276</sup> Sousa Carvalho, Maria Adriana Beirão Gonçalves. 2009. *O Liceu em Cabo Verde, um imperativo de cidadania 1917 – 1975* (Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa – Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação), p. 447

<sup>277</sup> Campos, Alexandra Canaveira de. 2010. Dançar a Partir dos Tratados. Tercio. Daniel (coord.). *Dançar para a República*: Lisboa. Caminho, p. 40

comenta, em 1890, que os mindelenses a “abusam e exercitam com perfeição.”<sup>278</sup> Botelho da Costa escreve em 1880, que em S. Vicente, “as mulheres e homens são infatigáveis dançadores”. De todo o lado, chegavam novas danças e músicas de salão, galopes, polcas, valsas e *schottises* que são fatores de sociabilidades nesses espaços novos entre as pessoas que estão e as que chegam. Com efeito, as bandas musicais de diversas nações davam concertos abertos ao público na praça D. Luiz I, e a população mantinha-se assim a par das novidades surgidas na Europa, no Brasil, na Argentina ou nos Estados Unidos da América.<sup>279</sup> Tudo é assimilado; mais tarde, é altura dos gramofones e dos discos dos USA e da Europa introduzirem novas danças como o *charlestone*, o *quick step*, o fox, géneros distintos na sua complexidade técnica. Os ingleses apreciavam a dança e criaram esse hábito na elite cabo-verdiana. O Natal e o Ano Novo eram momentos de grande regozijo para eles. Principalmente o Natal, com os cânticos do *Merry Christmas*, já desaparecidos. Para o mindelense é a passagem do ano; é a festa do povo que sai pelas ruas desejando *Happy New Year* a toda a gente com quem se cruza. Há música por todo o lado; a música mais tradicional foi celebrada em todo o arquipélago graças ao Luís Morais, mais conhecida como *Boas Festas* de S. Vicente/Santo Antão. Por altura do fim do ano, essa música popular é cantada e tocada, como as janeiras portuguesas, de porta em porta, em todas as ilhas e em todos os recantos da diáspora. “Os bailes ou danças propriamente da terra, acompanhadas de cantigas e palmas [de origem rural], acrescenta a nossa fonte, “passam já de moda, substituídas por contradanças francesas, com muitas e complicadas marchas, valsas, mazurcas, polcas e schottiss.”<sup>280</sup> Tudo isto se passa numa altura em que essas danças se espalhavam pela Europa toda, desde os meados do século XIX até inícios do século XX. Essas danças eram caracterizadas por serem realizadas num espaço público ou privado, isto é, em casa, no âmbito familiar, num clube, ou em praças públicas, abertas a toda a gente. São diferentes das danças para concursos ou em cabarés ou *dancings*.<sup>281</sup>

A maior parte das festas recebidas de Santiago já eram de matriz cabo-verdiana, embora as formas sincréticas fossem ainda mais visíveis na sua formação, devido a esse contacto cultural entre religiões. Certas festas, como a *Tabanca*, de Santiago, o *Colá San Jon* da Brava, Boa Vista e Santo Antão são sobrevivências sincréticas das religiões

---

<sup>278</sup> Correia e Silva, Ibid., p. 133

<sup>279</sup> Correia Silva, Ibid.

<sup>280</sup> Correia e Silva, Ibid., p. 133

<sup>281</sup> Campos, Daniela Canaveira de. Ibid.

africanas e da católica.<sup>282</sup> Ora, é necessário precisar que a dança chamada em Cabo verde de *Colá San Jon* é denominada noutras paragens de “umbigada” (como por exemplo, no Brasil). Segundo Rui Vieira Nery, em Portugal nos séculos XVIII e XIX estas danças eram de prática frequente nas ruas de Lisboa: “com um jogo coreográfico em que o par de dançarinos ora se aproxima e se toca corpo com corpo (muitas vezes com um golpe de ventre /contra ventre - a chamada “umbigada”), ora se afasta para depois recomeçar a aproximação, tudo isto com movimentos ondulantes dos quadris que no auge da dança se podem tornar verdadeiramente frenéticos e não deixam a mínima sombra de dúvidas à imaginação sobre a simbologia assumidamente erótica do baile.”<sup>283</sup> Todos estes contributos mesclavam-se, sem conflito, com a cultura de origem camponesa trazida pelos migrantes vindos de todo o arquipélago. Nessa altura, a classe intermédia, localizada maioritariamente nas ilhas do norte, integrava sesmeiros, rendeiros e parceiros das ilhas de Santo Antão e S. Nicolau, e profissionais de ofícios, para além de pequenos comerciantes, grupo bastante maioritário. Tratava-se de uma migração bem sucedida em S. Vicente do Porto Grande. Assim, é no Mindelo que os músicos oriundos de diferentes ilhas e diversos estratos sociais encontram o lugar ideal de autonomização, depois de se juntarem às redes sociais e culturais. Aqui dá-se a integração dos músicos na música tradicional urbana, que passa, a partir daí, a afirmar-se. A morna galhofeira, contando casos domésticos, da vida quotidiana, acompanhou os migrantes boa-vistenses, homens marítimos e mulheres domésticas. Os tambores das festas juninas acompanharam os migrantes das ilhas onde se faziam essas festas. Outras vezes vinham em romaria, nos dias das festas, principalmente nas de São João, diretamente nos barcos à vela de Santo Antão para o Mindelo. A cidade era constantemente agitada pelo frenesim dos marinheiros em trânsito, à procura de passar algumas horas que lhes fizessem esquecer as agruras do mar. Invadiam as ruas, bares, botequins e bordéis: “A hundred thousand strangers passed through the port every year; they, too, left money in the bars and brothels of St. Vincent.”<sup>284</sup> Há milhares de passageiros em trânsito, quer para o sul, quer para o norte.

---

<sup>282</sup> Ver artigos de Félix Monteiro em *Claridade - revista de arte e letras*, Linda-a-Velha, A.L.A.C., 1986

<sup>283</sup> Nery, Rui Vieira. 2012. *Para Uma História do Fado*: Lisboa. INCM/ Sociedade Portuguesa de Autores, p. 43

<sup>284</sup> Lyall, Archibald. *Ibid.*, p.79, citando o major Ellis, que esteve na cidade do Mindelo, no século XIX.

Verifica-se, aqui, um fenómeno semelhante ao que ocorreu na Áustria, segundo Bohlman (2011): “(...) all musical roads – or national journeys – lead to Vienna.”<sup>285</sup> Afirmar ainda o Autor: “On the small stages at the city’s periphery, the diverse traditions and repertoires of the provinces began mixing together (...)”<sup>286</sup>

Na altura em que nascia Luís Rendall, (1898 – 1986), na Rua Senador Vera Cruz, a morna deixou de ser apenas um género musical, para se tornar numa vivência quotidiana do são-vicentino. No começo, era apenas um divertimento; dançavam-se e cantavam-se mornas, ainda de sabor e motivos satíricos à maneira boa-vistense, mas cedo o estilo e o ritmo são os mesmos, mas agora, de motivos mindelenses, como é o caso de *Marí Dilaide*, (Maria Adelaide) e de *Serafim Jon*. *Serafim Jon* e *Marí Dilaide*, ambas de 1895 e de S. Vicente, seriam, com a morna *Cai no Mar*, apresentadas na Exposição Universal de Paris, no ano de 1900 pelo músico cabo-verdiano e General do Exército Português, Viriato Gomes da Fonseca. É a fase em que ainda se mantém a produção do galope, principalmente nas ilhas de Boa Vista, S. Vicente e Santo Antão. De um modo geral, trata-se de pequenas histórias satíricas visando diversos indivíduos, desde os que ocupavam os mais altos cargos, como o Governador da Província, ao cidadão comum. O ritmo de valsa presta-se a jogos hilariantes, de troças. Vejamos a morna *Serafim Jon* e a *Mari Delaide*, feitas em S. Vicente, no seio de famílias da Boa Vista. *Serafim Jon* mantém todos os ingredientes boa-vistenses, fazendo prevalecer a ironia e o sarcasmo:

### **Serafim Jon**

Ó moço, Serafim de nho Jon  
N ta falá bô amdjêr c’bô tem um rapariga,  
um rapariga de pê na sapòte.  
Serafim de nhô Jon Batista,  
bô ca pa bô amdjêr  
cantamás pa um rapariga de pê na sapòte.

Ao pretender conquistar uma mulher acima do seu nível social e económico, (*um rapariga de pê na sapòte*), Serafim Jon, a personagem em questão, foi alvo de motejos e reparos por parte das amigas. E dizem-lhe mais, que ele não merece a mulher que tem, sendo os dois da mesma origem social, quanto mais aspirar a uma mulher que calça sapatos (*bô ca pa bô amdjêr, cantamás um rapariga de pê na sapòte*). A morna é uma

---

<sup>285</sup> Bohlman, Philip. 2011. *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*: New York. Routledge, p. 73

<sup>286</sup> Bohlman, Ibid., p. 74

paródia, porque o sujeito visado é especificado; não chega a ser uma cantiga de maldizer. A cena resulta de uma discussão entre um casal – Serafim de Nhô Jon Batista e Marta, a sua mulher. Também bastante antiga, dos finais do século XIX, ou possivelmente do princípio do século XX, é a morna *Marí Jalanga*, igualmente de cena passada no Mindelo. Uma mulher de transporte de água suja, de nome Maria Jalanga, cuida de uma pessoa de idade mais avançada, sem familiares. Ele então faz-lhe essa morna em reconhecimento e diz-lhe:

### **Marí Jalanga**

Ó nha Marí Jalanga  
Minha namorada  
Se m ca tinha bo  
Já M stava morte.  
Oh Bia, Oh Bia  
Se M ca tinha bô! ...<sup>287</sup>

Tradução livre: Ó Maria Jalanga/ minha namorada/se eu não te tivesse a ti/ eu já estaria morto./

Oh Bia, Oh Bia/, se eu não te tivesse a ti!/,

Como se pode constatar através das recolhas feitas pelo investigador franco-cabo-verdiano Desirée Bonnafoux (1978), deixadas no seu caderno datilografado que foi oferecido à Sociedade de Geografia de Lisboa, também fizeram época as seguintes produções: *Marí Xantina* (Maria Constantina), um galope feito por um escravo da Boa Vista, nos meados do século XIX, *Nhô Braz Sortudo* (1899) da Brava, *Unino*, morna de Santo Antão (1900), *Nhô Mguêl Pulnor* (Miguel Apolinário, 1899) música de saúde dos casamentos de Santo Antão, *Man Bia Matá Bêbê*, galope de S. Vicente, de cerca de 1907. Também são da mesma data as mornas *Raúl Ferro*, *Nhô Cansòd*, (1915/18) de S. Vicente, *Nhô Mané Valentim* (1900/10), morna de S. Vicente, *Camaron na guerra* (1920), galope de Santo Antão, *N ta bá nha Camin p' Spomba*, (1920).

### **Aquer gente de Povoação**

Aquer gente di Povoação  
Aquer gente i burro i besta.

---

<sup>287</sup> Essa morna está nas gravações feitas nos Estados Unidos em 1932, em Washington.

Ar t'odjâ baleia branca,  
Âr ta fla mò i sulmarine.

(galope, Santo Antão 1914/18)

Tradução Livre:

/Aquele gente da Povoação/ aquela gente é burra e besta. Quando vêem baleia branca, dizem que é submarino./

*Aquer gente de Povoação* (Aquele gente da Povoação), sátira gozando a ignorância das pessoas da Vila de Povoação, por não saberem destrinçar uma baleia branca de um submarino.

### **Chinha Bonga**

(Passo de valsa)

Chinha Bonga, Chinha Bonga  
Chinha Bonga na Praia sô sabe.  
M passá na rua d'Côco  
M ôtchá gente scangadjòd  
Polícia fadigòd  
Nhó Brònc dent' dum lume  
Dent dum lume<sup>288</sup>

Tradução Livre:

/Chinha Bonga, Chinha Bonga/ Chinha Bonga, Na Praia à boa vida./ Ao passar pela rua do Côco,/ vi as pessoas desavindas/Os polícias preocupados/ o senhor Branco no meio do fogo/no meio do fogo./

Afirma Désirée Bonnafoux: que o “motivo era falta de chuvas e o povo passava grandes privações. Em S. Vicente, pessoas do povo tinham forçado, em pleno dia, as portas de alguns armazéns e levado géneros. Havia a impressão de que o governador não tratava devidamente de obter socorros suficientes para o povo. Esta é a única cantiga de Cabo Verde criticando uma autoridade”, conhecida, até então.”<sup>289</sup>

### **Mã Bia matá Bêbê**

Ó mã bia,  
quem mandob matá bêbê

---

<sup>288</sup> Chinha Bonga era o nome por que era conhecido o governador de Cabo Verde, na cidade da Praia, naqueles dias da década de 1930.

<sup>289</sup> Bonnafoux, Désiré. Ibid., p.1



Ó mã Bia,  
Fije d' inglês ca ta matòd.  
Ó mã Bia  
ròb de tchuc c' malagueta!

Tradução Livre:

/Ó mãe Bia,/ quem te mandou matar o Bêbê?/Ó mãe Bia,/ Filhos dos ingleses  
não se matam./ Ó mãe Bia/ agora já te lixaste./

*Mã Bia matá bêbê* é um galope satírico, em que se troça a ingenuidade de uma criada cabo-verdiana que servia em casa de uma família inglesa, e que caiu na esparrela de colaborar com a sua senhora no infanticídio de um recém-nascido. Para investigarem o crime, deslocaram-se ao Mindelo investigadores da polícia inglesa *Scotland Yard*.

### **Camaron na Guerra**

Ó Ti Jon cê ouá mi non  
Mi n'ê ome pa cosa 'sim:

M passá num passaja d'ága  
M otchá camaron na guerra  
M otchá camaron na guerra,  
M panhá M c'nhá també.  
Camaron corrôsc  
T'entra sec, el ta sei moòd.

Tradução Livre:

/Ó tio João, fique ciente, que eu não fui,/ não sou homem para essas situações:/  
/passei numa passagem d'água/encontrei camarões engalfinhados/ encontrei  
camarões engalfinhados/resolvi e meti-me também./Camarões avermelhados/entram  
secos, e saem molhados./

*Camaron na guerra* é uma sátira de costumes, do comportamento classificado de imoral de certos homens de Santo Antão, em que o *camaron* (camarão) é um símbolo fálico. *Camaron na guerra* é uma metáfora. Fazendo referência ao camarão que usualmente era pescado na ribeira, o Autor da composição, na verdade, relata um acto sexual praticado junto da ribeira, entre canaviais. Tendo surpreendido o ato, ele confessa ter-se aproveitado da situação. Repreendido por isso por um ancião, ele acaba por negar tudo. A primeira estrofe coloca-nos numa situação antecipada de algo falso, em que toda ela é uma ironia verbal, dissimulada. Nas composições de Santo Antão é

muito usual esse tipo de metáfora, para provocar os risos à socapa do ouvinte. A expressão caricata *mi enê ome p'êss cosa sim* (não sou homem para essas coisas) torna-se ridícula. A personagem é dissimulada, há fingimento.

Algumas dessas músicas estão gravadas nos discos da *Columbia Records*, editados nos Estados Unidos em 1931 e foram postos à venda em Cabo Verde, na Casa António Miguel de Carvalho, no mesmo ano, no Mindelo. Esses anos são, pode dizer-se, a “era de oiro”, na memória dos habitantes de S. Vicente, tempos de bem-estar recordados na morna de Sérgio Frusoni<sup>290</sup>, quando muitos barcos da *Blue Star Lines*, da Mala Real Britânica, frequentavam o Porto Grande cruzando o Atlântico em todos os sentidos, transportando mercadorias, cargas e emigrantes a caminho dos países da América do Sul, do samba e do tango, ou trazendo a bordo passageiros em férias dançando a polca, o charleston e a valsa.

Numa entrevista concedida em 1983, que considerei que seria útil transcrever parcialmente, António Aurélio Gonçalves alonga-se numa exposição sobre os princípios do século XX no Mindelo, quando eram as cantadeiras a compor mornas. Faz também referência aos principais temas e aos principais momentos de performance:

MR- Quem eram os autores da morna em S. Vicente no princípio do séc. XX?

AG - O autor da morna era geralmente as cantadeiras. Porque o homem considerava desprimoroso para si cantar ou compor mornas. Sabe-se, em S. Vicente de um homem que compôs mornas e que depois veio a tornar-se assim como que uma celebridade.

(...)

Era uma boémia louca aqui por S. Vicente naquele tempo!

Quem veio dar um golpe de misericórdia nos salões de baile foi o Júlio Monteiro<sup>291</sup>. Talvez quisesse distinguir um Mindelo policial ordenado...ou talvez para se mostrar!

Quem cantava eram as cantadeiras. A mais célebre dessas cantadeiras do meu tempo era Salibana, uma mulher da Boa Vista. Uma mulherona de olhos verdes..., mas ela não foi sempre assim! Quando vim de Lisboa é que ela tinha tomado idade e estava então uma

---

<sup>290</sup> Ver capítulo IV.2.1.

<sup>291</sup> Nascido em S. Vicente, onde frequentou o liceu Gil Eanes, Júlio Miguel Monteiro Júnior formou-se em Direito e Ciências Sociais em Lisboa. Exerceu advocacia e foi administrador do concelho de S. Vicente. Mais tarde, fez carreira administrativa em Angola.

mulherona, e creio que já não compunha mornas naquela altura. O B. Lèza tinha destronado aquela gente toda! Mas naquele tempo, aquela que se tornou mais famosa era a Salibana. Não se sabia qual era a morna que ela fazia. Havia outra, também boa cantadeira, boa compositora. Por volta de 1916... 1920. Muito antes lembro-me de mornas desde a minha meninice. (...) O Musa e o Muxim de Monte [...] – o Muxim era uma vocação de rabequista extraordinário! O Musa era do estilo do Muxim de Monte. Era tocar com uma série de variações. Falava-se muito neste estilo do Muxim de Monte, mas quando Muxim de Monte queria respeitar a morna ou o samba, ele era um cavaquista exímio. O Musa tinha a mesma mania. Creio que ele é que introduziu o clarinete nos bailes. Como tenho saudades do pau e corda!

MR – Quais eram os temas mais vulgares?

AG - Geralmente era a focagem musical de um vulto popular, do vulto que se tivesse distinguido por qualquer motivo: um traço da fisionomia, maneiras de ser, por exemplo; uma morna bonita era uma sobre Salibana, não sei de quem seria; mornas sobre vários cavaleiros da sociedade. Mas ninguém sabe a autora dessas mornas. Das cantadeiras havia Salibana, de uma voz vibrante – havia a Maria Adelaide, que tinha também uma morna. Estas foram aquelas que deram mais nas vistas. Havia um hábito que era muito interessante: organizavam-se bailes, e a determinada altura dispunham-se junto dos rabequistas um grupo numeroso de raparigas e aquela com a melhor voz – esta seria a solista. O resto das cantadeiras fazia o coro, que se dizia *fazê baxon*. Em determinado momento, os violões tocavam e a solista começava a cantar. Cantava uma parte da morna, da valsa ou seja lá o que for, mas principalmente da morna. E o coro respondia. Repetia, repisava a mesma coisa. (...) É, depois, então começavam uma série de saúdes: “Ó Saúde pa nhô fulano de tal!” Se nhô sicrano de tal, que tivesse interesse em qualquer rapariga... Enfim, arranjavam piadas, que se dizia pelo meio etc., etc.. Aí é que as cantadeiras se manifestavam geralmente. Ou então manifestavam-se no seguinte - aos domingos na Ribeira de Julião havia muitas hortas de verdura: havia a horta de Nha Cisa, havia a horta de Nha Ntoninha Mari, havia a horta de Nhô isto ou Nhô Aquilo... ou então ia-se ao Mato Inglês, conforme o ano fosse bom ou mau ou ao Lameirão...levavam tocadores, levavam sempre pelo menos oito violões - e as raparigas cantavam. Quando voltavam, vinham cantando. Era uma coisa bonita! Não me esqueço de uma vez, de uma hora encantadora que eu passei da seguinte maneira: eu tinha chegado do Seminário [de S. Nicolau]. Tinha tido um ano de bastante trabalho. Eu tinha

feito bons exames. Tinha ficado bem classificado, de maneira que eu respirava desafogadamente. O meu primo, a que me referia há bocado, disse-me: “vamos ver a casa que Nhô António Padim está a construir.” Era a primeira casa que se construía naquele bairro atrás da praça Nova e que se prolonga para cima naquela rua que vai dar à estrada do quartel 23. Uma daquelas casas do Rocheteau. Do Pedro Rocheteau. E já era o crepúsculo. E a determinada altura, ouço sair do escuro vibrações de violão. E raparigas começaram a cantar. Ainda vibro de ouvir aquelas raparigas cantando esta morna: (trauteia a morna). Mas que momento poético! Que eu lembro do antigo Mindelo! O que tens a fazer é destacar os vários tópicos que eu apresentei: mornas, boémia, ah!...o porto, baía, que a influenciava enormemente. Havia aquela boémia, porque ela era feita principalmente por negociantes de bordo; havia “bailes nacionais” que ninguém, quase ninguém sabe atualmente o que eram os “bailes nacionais”. Os bailes nacionais eram bailes com cavaleiros de primeira com criadas, mas criadas finas. Bailes nacionais detestados pelas esposas. E creio que foi a campanha movida pelas esposas que fez com os bailes nacionais acabassem de vez!

Bem, vamos lá descansar!

Sabia que era o fim da nossa conversa rica de pormenores. Mas aventurei a última pergunta:

AG - Sim, sim diga.

MR – Só, ligada ainda à morna. Acha que a morna é de feição – bem, vou utilizar a palavra, mesmo que ela não esteja de acordo com o ambiente mindelense – de feição aristocrática? De salões?

AG – Não, a morna é de feição popular! Os autores são o povo mindelense e boavistense - começou na Boa Vista. Boa Vista tem uma morna de carácter diferente. Aliás, o Eugénio Tavares naquele seu prefácio, no seu livro de mornas...foca essa coisa; diz ele que a morna é *psicatada*. É o termo que ele emprega. E é - canto-vos duas mornas que são características da Boa Vista (cantarola).

Foi referido acima que S. Vicente do tempo de Luís Rendall era de “louca boémia”, como classificou Aurélio Gonçalves, acintosamente. Muito mais tinha dito Luís Rendall, na entrevista que também me foi concedida em 1979, no Mindelo. A aprendizagem de Luís Rendall deu-se no Mindelo, onde nasceu. Como o próprio narrou,

gostava de frequentar a casa de um vizinho acamado, que mal se mexia. Quando chegava à casa do senhor ele pegava no violão e, da sua cama, com uma vara, o senhor ia-lhe mostrando onde é que devia colocar as mãos no pescoço do violão, para poder tirar as notas. Depois, com os amigos e escutando discos, foi praticando. Mas como a mãe via que ele estava mais interessado no violão, mandou-o para a Boa Vista para junto de familiares, a ver se estudava. Na Boa Vista, pelo contrário, como não fazia nada, teve que regressar a S. Vicente, onde fez a quarta classe. Depois, arranjou trabalho na Casa Madeira, uma firma de *shipshandlers*.<sup>292</sup> Mais tarde, trabalhou na Alfândega, onde viria a encontrar o seu amigo brasileiro João da Mata, exímio tocador de violão, com quem iria continuar a sua aprendizagem. Este, sempre que aparecia por S. Vicente desafiava-o a tocar. “O violão dificultou-me os meus estudos”, afirmou, “mas não aprendi com ninguém, a não ser alguma coisa com o brasileiro que vinha cá.”<sup>293</sup> Como o próprio conta, o encontro entre eles deu-se numa ocasião em que um cicerone foi levar um estrangeiro a casa da sua mãe, porque queria conhecer esse cabo-verdiano que lhe disseram que tocava muito bem. Como não tinha violão, foi arranjar um e foram encontrar-se em casa de um amigo. Juntou-se muita gente para os ver e ouvir tocar. Por modéstia e consciência daquilo que podia fazer diante do mestre, ficou “desorientado” quando o viu tocar de maneira brilhante e não quis tocar; só o fez quando perdeu o medo. Os jovens começaram a gozá-lo. “Tocámos um bocado, ele ficou meu amigo. Conversámos muito. Da experiência ouvi do mestre apenas isso: se continuasse poderia vir a ser bom no violão. E todas as vezes que viesse a Cabo Verde ele procurava-me.”<sup>294</sup>

Era um músico brasileiro já com quatro discos gravados na editora Edison. Gostava tanto do mar que se fez tripulante de um navio para poder viajar, e por isso vinha a S. Vicente. Um dia pensou em levá-lo para o Brasil para continuar lá a sua aprendizagem. Mas o encontro decisivo para a partida não se deu, porque o recado, enviado de bordo, não chegou a tempo. O barco não parou o tempo suficiente, e o encontro para a partida falhou por questão de horas. “Quando ele tocava, eu ficava parado a vê-lo e ouvi-lo e ele então dizia que eu ficava babado. Eu tinha 16 a 17 anos.”<sup>295</sup>

---

<sup>292</sup> Empresas que forneciam víveres e outros artigos a navios aportados.

<sup>293</sup> Entrevista com Luís Rendall. Ibid.

<sup>294</sup> Entrevista com Luís Rendall. Ibid.

<sup>295</sup> Entrevista com Luís Rendall. Ibid.

Assim ficou com o que tinha aprendido, o suficiente para se dedicar e seguir a escola de música na banda da Câmara Municipal, com o cónego Serpa Pinto, antigo professor do Seminário de S. Nicolau, que veio para S. Vicente depois do encerramento do mesmo. Até aos 32 anos, Luís Rendall viveu em S. Vicente. Em 1930 partiu para a Boa Vista, onde deixou o seu estilo de tocar. Criou uma verdadeira escola, com um estilo novo, mais artístico, cheio de imagens ou figuras, com arabescos – o *spnicá* (dedilhar). Em S. Vicente ele foi colega de Nhô Pitra<sup>296</sup>, que tocava trombone de acompanhamento. Nhô Pitra era o pai de bons músicos e avô de Luís Morais. “Nessa altura eu tocava clarinete, na banda e por isso eu fui a primeira pessoa a tocar clarinete nos bailes. Naquele tempo tínhamos como tocador nhô Fonche.”<sup>297</sup> Um dos cantores mais conhecidos dessa geração foi Nhô António Tchitche, comerciante, que possuía muitas lojas e organizava muitas festas com os amigos. Luís Rendall chegou a trabalhar com ele. António Tchitche gostava de serenatas e foi criador de coladeiras. Na sua extravagância, uma das vezes, ao tocar uma morna ao som do tambor, modificou o ritmo dizendo que aquilo é que era a coladeira.

Por ocasião da mesma entrevista, Luís Rendall explicou como se organizavam as serenatas promovidas por negociantes de bordo bem-sucedidos, como Nhô Antóne Tchitche e falou acerca dos géneros mais tocados nos bailes, a saber, mornas, polcas, mazurcas, contradanças e galopes, sempre com a supremacia das cantadeiras:

MR – Então como é que tocavam?

LR - Lá todos tocavam num estilo rasgado, de acompanhamento; não faziam variações, não sabiam embelezar a melodia, não faziam harmonia, eram apenas batidas. Gostava de criar. Passava horas seguidas a tocar por prazer, para poder sentir a inspiração para criar.

À pergunta quais eram os melhores violões do seu tempo em S. Vicente, respondeu de pronto: “Nhô Simão Silva, avô de Aristides e Catulo Silva e o grande Muxim de Monte”. Estranhei e disse-lhe: “Mas Muxim é famoso por ser violinista!” Ele acrescentou: “Muxim era melhor no violão, mas preferia o violino porque só assim ele poderia sobreviver. No entanto, Muxim era e é muito mais conhecido como violinista exímio e muito poucos conhecem essa faceta dele. Nos intervalos dos bailes, enquanto

---

<sup>296</sup> Do seu verdadeiro nome Pedro Morais, Pitra do inglês ‘Peter’

<sup>297</sup> Entrevista com Luís Rendall. Ibid.

as damas estavam a ser servidas de refrescos e bolos, é que se podia escutá-lo a executar os seus belíssimos solos de violão.”

MR - Como eram as vossas festas e serenatas?

LR - Os bailes abriam-se com uma marcha e depois tocava-se uma morna. A polca era a música mexida quando se queria mudar de ritmo, deixar o ritmo lento da morna. Na primeira parte tocavam-se também mazurcas. Na contradança quem comandava era o Damatinha Costa.

(...)

MR- Que grupos havia mais?

LR - Havia outros, como o *Lamport Hall*, do Pedro “Teodora” Spencer, o *New Zealand Star*, O Sargento por Força. E outros. Por essa ocasião vinha da Praia o Governador, Fontoura da Costa, que gostava muito de festas. (...)

Muitas vezes metíamo-nos no Monte, junto do *Wilson*, em casa de Nhô Pedro Napla a tocar até desoras.

Outro comerciante de peso, além de António Tchitche, era Nhô Mateusinho. Naquela altura, bastava pensar em fazer uma serenata, fazia-se. Havia facilidades de tudo. Fortunato João Abu Raya, pai do Djidjê, fazia bailes com aquelas meretrizes no Lombo constantemente.

A Rua de Papa Fria era coalhada de prostitutas. Uma noite, estavam a fazer-lhes uma serenata e nhô António Tchitche fez tanto barulho que foi preso por desobediência. Teve que passar lá algumas noites.<sup>298</sup>

De entre as várias mornas de Nhô Antóne Tchitche (António da Silva Ramos) feitas nos anos 30, destaca-se a morna *Abissínia*, dedicada a esse país africano invadido pela Itália. A primeira morna declaradamente política, em que pela primeira vez, um compositor cabo-verdiano da morna se diz africano, contra todos os preconceitos e sem recear consequências que daí pudessem advir, denunciando veementemente os ultrajes perpetrados contra a África levados a efeito pelo governo italiano, mobilizando os seus

---

<sup>298</sup> Entrevista com Luís Rendall. Ibid.

sentimentos e os dos cabo-verdianos, como se sabia, opostos às posições formais do governo:

### **Abissínia**

Abissínios ê nosso  
No pidi Deus pa ês.  
Nô rezá um Padre-nosso  
Pa alma de talione.

O que ta cadilhone  
E oyá abissínios na guerra.  
Talione que sês fome,  
Q'rê ba t'más sês terra.

Ó África c'ma bô ê triste!  
Tude mund t'ôтчòbe poco  
Ma inda M tem qu'oiá  
Negus ta dá Duce um soc'  
Mund intêr na guerra  
Por causa d' ambição  
Negus ca bô dá bô terra  
El ca terra de Promissão.

Tradução livre:

/Os abissínios são nossos/pediremos a Deus por eles/ rezemos um Padre-nosso/  
pela alma dos italianos/.

O que nos confrange/é ver os abissínios na guerra./ Os italianos dominados pela  
fome/ querem é tomar a terra aos seus donos./

Ó África como és triste!/ Todo o mundo te despreza./ Mas havemos de ver / o  
Negus a derrubar o Duce./ O mundo inteiro na guerra/ por causa da ambição./Negus não  
dês a tua terra/porque ela não é a Terra Prometida./

Mais tarde, aquando da Segunda Guerra Mundial, B. Lèza iria compor *Hitler ca ta ganhá guerra*. Não era segredo que, em Cabo Verde, não obstante saber-se da simpatia de Salazar por Mussolini e haver no Mindelo muitos súbditos italianos e um consulado alemão, havia uma simpatia dos mindelenses pela Grã-Bretanha. Nessa linha,



B. Lèza escreveu também uma obra intitulada *A razão da amizade Cabo-verdiana pela Inglaterra*.<sup>299</sup>

Voltando ao início do século XX, ao longo da sua entrevista, Luís Rendall abordou ainda outras questões:

MR – Que tipo de música é que tocavam nos bailes?

LR - O que tocavam nos bailes eram mornas, polcas e galopes. Não havia ainda a coladeira. Coladeira era a música que se tocava com tambores, nas festas de São João e Santo António, nessa altura ainda não tínhamos a coladeira que viemos a conhecer alguns anos mais tarde.

Joana Maninha, Salibana, Tanha Chica, essas três mulheres eram inseparáveis cantadeiras na paródia... Elas cantavam nos bailes. Eu era ainda bastante novo, andava nos meus 14 anos. Tocava, de maneira que não me deixavam em paz: a minha mãe deixava-me sair com elas, porque eram pessoas de confiança da minha mãe. Salibana foi a primeira mulher que marcou a sua época em Cabo Verde.

As mulheres cantavam nos bailes, em fila, ao lado dos tocadores; outra grande cantadeira que cantava bem era a Tanha Chica, que tinha acabado de chegar da Guiné, cheia de ouro e de dinheiro. Em casa dela poucas pessoas entravam lá - apenas o Da Mata Costa e o Amâncio de Nha Jus. Nós, os tocadores, porque precisavam de nós para tocar. Nessa altura eu era rapazinho.”<sup>300</sup>

Luís Rendall recorda uma serenata no Lombo na zona de Nhô João Fortunato:

LR - Éramos muitos Já estávamos cheios de “cacos”. Encontrámos um polícia que não queria que fizéssemos a serenata, porque estávamos numa situação que só podíamos perturbar o sono das pessoas...demos-lhe uma bebedeira e fizemos a serenata.<sup>301</sup>

A terminar a nossa entrevista, perguntei-lhe pelos instrumentos mais usados na performance da morna nos anos 20 do século XX. Ele então informou-me que eram a rabeca, a viola e o violão.

---

<sup>299</sup> Cruz, Frank Xavier da (B. Lèza). 1950. *A razão da amizade Caboverdiana pela Inglaterra*: Rio de Janeiro. Departamento de Imprensa Nacional

<sup>300</sup> Entrevista com Luís Rendall. Ibid.

<sup>301</sup> Entrevista com Luís Rendall. Ibid.

A rabeca era muito utilizada, e por isso havia muitos tocadores, como por exemplo Simão Silva, Xalino de Nana, Nhô Fonche e Muxim de Monte, que começou ainda criança e que tocava para pedir dinheiro às pessoas. Não se admire que tivesse ficado muito conhecido como um exímio violinista.

Popularmente, o violino, chamado rabeca, ainda é usado na música tradicional, principalmente na morna, na qual tem um papel de solista, acompanhado ou fazendo contrassolos do canto. Era muito utilizado no passado; atualmente volta a ter uma grande aceitação pela camada jovem. Um dos responsáveis por esse surto do violino é o solista Bau, que tem influenciado muitos jovens, depois de António Travadinha. Era e é tocado na contradança e na mazurca, na ilha de Santo Antão. No passado, teve alguma expressão em quase todas as ilhas. Quanto ao cavaquinho, afirma Luís Rendall que não havia referências à sua existência em Cabo Verde; viria ser introduzido em 1916 por um colega seu que trabalhava na Câmara Municipal do Mindelo, chamado Jaime de Nha Nica Júlia (Jaime Brito), e que comprou um cavaquinho a bordo de um barco brasileiro.

Era muito utilizada para acompanhamento a viola de 10 cordas, cordas duplas. Era do tipo da viola-francesa, muito provavelmente de origem faialense, muito parecida com o violão, e muitas vezes trazida da América do Norte. Mas perdurou mais na Brava. Ela é vulgar na Brava e provavelmente entrou diretamente trazida por madeirenses e açorianos.<sup>302</sup> O violão é um instrumento muito utilizado em Cabo Verde, de fácil transporte, por ser um instrumento a solo bastante completo. Segundo Margarida Brito, o violão “É um instrumento solista e de acompanhamento. Como solista pode desempenhar um papel preponderante quando em mãos de virtuosos. É companheiro dos músicos da ‘noite cabo-verdiana’ das serenatas, hoje infelizmente quase extinta, com a mudança de hábitos sociais.”<sup>303</sup> A maior parte dos compositores cabo-verdianos usam o violão para compor. Como se pode constatar, a maior parte dos violinistas começaram pelo violão. Segundo ainda Vasco Martins “o violão é o instrumento essencial do músico cabo-verdiano e do mornista. Tão importante que, mesmo certos baixistas mais modernos (grupos eletrificados) e muitos violinistas, como o caso de António Travadinha, passam primeiro pela aprendizagem do violão,

---

<sup>302</sup> Entrevista com Luís Rendall. Ibid.

<sup>303</sup> Martins, Margarida Brito. 1998. *Instrumentos de Cabo Verde*: Praia, Mindelo, CCP, p. 81

transpondo para os instrumentos de uso, certos maneirismos de técnica, como o exemplo dos baixos corridos, tão usados no violão e na morna.”<sup>304</sup>

### III.2.2. A invisibilidade das ‘cantadeiras’/ compositoras de mornas

Foi nos finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, portanto, que se refugiou no Mindelo todo um escol musical da Boa Vista que se juntara ao de S. Vicente, engrossando a classe trabalhadora. Acabara também de chegar uma elite da vila Ponta do Sol, da ilha agrícola vizinha de Santo Antão, vila que até então tinha sido sede da comarca, tendo esta sido transferida para o Mindelo.

Do encontro dessa duas sociedades diferentes no estatuto e nos hábitos, terá havido uma integração ou uma coabitação, mesmo em regime de contiguidade, sem conflito? A da Ponta do Sol, mestiça culturalmente, de origem portuguesa direta, não tão antiga, e a da Boa Vista, mestiça de longa fermentação crioula.

“Como é que evoluía a imagem da mulher burguesa nos meios urbanos do século XIX, em Portugal?” - questiona Machado Pais (2007) na obra *Artes de Amar da Burguesia*.<sup>305</sup> E em Cabo Verde? A cultura cabo-verdiana é uma cultura mestiça, não é inoportuno recordar esse facto. Trata-se de uma reinvenção cultural luso-africana, no Atlântico médio. Assim, nas festas de romaria, as mulheres bem-nascidas não iam para o terreiro dançar com os escravos, ficavam do alto das suas casas avarandadas, os sobrados, a observar e a comentar o que viam. A compostura impunha-lhes distância, discrição e comedimento. Nas ilhas da Brava e de Santo Antão, por exemplo, as suas festas eram no interior, dentro dos seus salões, com os seus convidados.<sup>306</sup> Na Brava, nas festas de Santa Cruz, a 3 de Maio, o *nêgo* (o negro), para dançar o São João com a umbigada, teria de ir para fora da vila, para os cutelos (morros), longe do olhar da grã-finagem e das autoridades.<sup>307</sup> Mesmo no Carnaval, as mulheres que se mascarassem e nele participassem, eram tidas por mulheres de má nota, consideradas ao nível de prostitutas, e eram rejeitadas e marginalizadas, rodeadas constantemente de suspeição e

---

<sup>304</sup> Martins, Vasco. Ibid., p. 81

<sup>305</sup> Machado Pais, José. 2007. *Artes de Amar da Burguesia*: Lisboa, ICS, p.11

<sup>306</sup> Rodrigues, Moacyr. 1997. *Cabo Verde – Festas de romaria - Festas Juninas*: Mindelo. Autor

<sup>307</sup> Rodrigues, Moacyr. Ibid.

desconfiança.<sup>308</sup> No Mindelo, apesar de ser considerada uma cidade aberta e cosmopolita, a elite dançava nos seus clubes, nos Grémios Recreativos ou nos cinemas, onde somente ela entrava.

Sabe-se que os preconceitos contra a mulher que participava nas cantigas e nas danças em público, datam do Portugal medieval, quando as jogralesas, bailadeiras, que acompanhavam os jograis nas suas digressões pelas feiras e lugares de romaria eram consideradas mulheres marginais e de má nota. Não deviam pernoitar dentro do espaço do castelo. Todo o tipo de violência se exercia sobre elas. Sendo a música considerada como algo de sublime e nobre, se fosse concebida como um trabalho de mulher, o seu estatuto seria desvalorizado pela sociedade.

Em Cabo Verde, enquanto a festa esteve na Boa Vista, não há notícia de ela ter sido ligada a questões de género; é apenas em S. Vicente que essa questão se levanta, posteriormente, devido às influências de uma sociedade dominada por mulheres da elite da Ponta do Sol, que começaram a ver nas cantigas e danças da Boa Vista aspetos considerados poucos decentes e relacionados com a brejeirice, com a sexualidade, sensualidade e frivolidade, conceitos ligados largamente à marginalidade feminina. Desta maneira, estavam criadas as condições para obstaculizar a liberdade da mulher, condenando o corpo com os seus movimentos bamboleantes no andar, na dança e consequentemente no canto, pretendendo ignorar a morna, música que permitia contactos considerados perigosos e que podia contribuir para o que se considerava ser uma perversão do senso moral. Dá-se a mudança a partir desse momento. Confirma Machado Pais que também em Portugal “nos inícios do século XX, o baile é erigido em matéria de pecado mortal”<sup>309</sup>, daí ter-se tornado necessário tornar invisíveis essas mulheres cantadeiras e bailadeiras.

Num dado momento, dos anos de 1860 um dos vogais da Câmara Municipal de S. Vicente, o dr. Sallis, aproveitando o facto de as mornas passarem a ser cantadas nas serenatas, numa atitude de castração, tentou proibi-las ao considerá-las “uma nova espécie de batuque, que tocavam nas serenatas”, isto é, dança de mulheres cuja coreografia é exponencial. Ao considerá-la uma “dança de mulher”, queria dizer erótica, sensual. Considerava a morna um batuque, dança étnica, dança de mulheres, dança

---

<sup>308</sup> Rodrigues, Moacyr. Ibid.

<sup>309</sup> Machado Pais, Ibid., p.100

tradicional, que era desconhecida no novo espaço do Mindelo. Por isso, devia ser repudiada e banida. Ideias confirmadas por Molho de Faria (1939), no que diz respeito à “metrópole” e citadas por Machado Pais<sup>310</sup>, que podiam, a todo momento, ser transferidas para o Mindelo pelas autoridades camarárias:

“no baile sim temos essa máscara de música ordinária e ligeira, por vezes nojento ‘batuque’ de pretos, ..., que em nós tudo movimenta e enerva, tresanda a sensualismo.”<sup>311</sup>

Contudo, não conseguindo apoio suficiente na Câmara para bani-la, ela ficou marginal. A morna só volta a ser recuperada na cidade graças à produção de Eugénio Tavares, cujas composições eram cantadas pela sociedade mindelense no seu todo. Mas como se poderá ver do rico manancial de mornas de Eugénio, ele produziu-as em crioulo, e ao cultivá-las deu-lhes uma estrutura gramatical bastante elevada. Sem lhes retirar aquele cunho de sabor popular, deu-lhes um andamento mais lento, diferente do da Boa Vista, que era saltitante, com tempos entrecortados. A razão de ser da não-aceitação da morna do estilo boavistense, deve-se ao facto de ela não só ser chocarreira e trocista, mas ainda, devido aos movimentos coreográficos da sua dança, considerados lascivos. Desta forma, emerge “à conscience le rapport social de domination”<sup>312</sup> da mulher. Toda a mulher cujo corpo, mesmo a dançar, não se mantivesse ereto segundo os modelos impostos, era ostracizada. É de se notar que nessas sociedades são as próprias mulheres dominadas que dominam os esquemas que são o produto da dominação das elites, que são as detentoras das normas do controle do corpo, divulgadas pela ética religiosa.<sup>313</sup>

Elas próprias simbolizam inconscientemente a dominação masculina. “Le rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination.”<sup>314</sup> Exerce-se sobre a mulher em S. Vicente uma violência *douce*, “suave”, segundo Bourdieu (1998), e por vezes invisível, que o poder desencadeia. E esse *pouvoir symbolique* não pode ser exercido sem a aceitação da própria mulher, que o sofre e transmite-o. A partir dos anos 30 do século XX, com o sucesso de B. Lèza, o mundo da morna começa a ser mais do foro

---

<sup>310</sup> Machado Pais, Ibid., p.102

<sup>311</sup> Molho de Faria, António Gonçalves. 1939. *Os Bailes e a Acção Católica*: Braga. s.e., p.43, citado por Machado Pais, Ibid., p.102

<sup>312</sup> Bourdieu, Pierre. 1998. *La domination masculine*: Paris. Seuil, p.21

<sup>313</sup> Bourdieu, Pierre, Ibid., p. 27

<sup>314</sup> Bourdieu, Ibid., p.37

masculino que do feminino, na sua construção, e consequentemente, perdeu-se na sociedade a ideia de ter havido mulheres envolvidas no seu processo de composição.

### III.3. A socialização musical do compositor B. Lèza<sup>315</sup>

#### III.3.1. A Infância e Juventude no Mindelo

Revela-se útil, para os propósitos do presente trabalho, seguir detalhadamente a trajetória e socialização do compositor Francisco Xavier da Cruz, mais conhecido por B. Lèza, posto que foi o principal agente da *national journey* da morna, na fase em que percorreu as etapas num contexto urbano, na cidade do Mindelo.

Nos princípios do século XX, quando Francisco Xavier nasceu, os pais trabalhavam, direta ou indiretamente, para os ingleses, como a maior parte da população do Mindelo, num período em que a cidade era ainda bastante próspera.<sup>316</sup> Frank, como lhe chamava a mãe, crescia sem grandes preocupações, no bairro do Lombo de Trás, povoado de gente que dependia quase completamente do mar e, de entre essa gente, destacavam-se negociantes de bordo, encarregados intermediários dos estaleiros das companhias de carvão e pequenos funcionários públicos. B. Lèza nasceu nesse bairro, hoje quase completamente desaparecido.<sup>317</sup> A mãe trabalhava como cozinheira e o pai nos quintais de carvão. “A situação económica era saudável, embora a concorrência fosse grande.”<sup>318</sup> Havia muitos estabelecimentos de pequeno comércio, nas zonas suburbanas da Salina, da Rua do Coco e Lombo; zonas das gentes humildes e “remediadas.”<sup>319</sup> Em chegando à idade escolar, fez todo o percurso primário igual ao de todas as crianças nas mesmas circunstâncias, até o completar. Após o que, Luís Rendall, maestro e grande músico, amigo de família, pediu permissão à mãe para interceder por

---

<sup>315</sup> Este sub-capítulo, assim como o III.5. e o IV.1.4., todos eles respeitantes à trajetória do compositor B. Lèza foram grandemente inspirados na minha dissertação de mestrado em Ciências Musicais – Etnomusicologia, não publicada, intitulada “B. Lèza e a história social da música de Cabo Verde” de 2010, na FCSH/Universidade Nova de Lisboa. Daí se extraíram diversos excertos que se julgou útil e pertinente integrar no presente trabalho, ainda que com uma organização diferente.

<sup>316</sup> Gatlin, Ibid.

<sup>317</sup> Entrevista de Moacyr Rodrigues com Norberto Cruz, Mindelo, 2007

<sup>318</sup> Ministério da Habitação e Obras Públicas – Cabo Verde, Ibid.

<sup>319</sup> Entrevista com Luís Rendall, Ibid. “Remediados”, os que vivem com dificuldades materiais, mas acima do limiar da pobreza.

ele junto do Reitor do Liceu, justificando que ele era um rapaz prendado e que não fazia jeito nenhum que ficasse apenas pelo ensino primário. Não foi nada difícil, na medida em que Rendall era contínuo do Liceu e sabia percorrer esses corredores de influência.<sup>320</sup>

Nos anos 1920, quando lhe faltava pouco para terminar o 2º ciclo liceal, antigo Curso Geral, Francisco Xavier, aos 18 anos, interrompe os estudos<sup>321</sup> para trabalhar e ajudar a família. Naqueles tempos não era difícil entrar para os serviços públicos com as habilitações que já possuía, bastava-lhe consultar o *Boletim Oficial* e concorrer. Concorreu e ficou admitido, em 1927. Devia seguir para a Ilha do Fogo onde fora colocado, conforme se pode constatar, consultando o *Boletim Oficial* desse ano. Enquanto esperava para seguir viagem, estagiava nos Serviços dos Correios do Mindelo. Naquele momento, um emprego fazia-lhe bem, visto que em S. Vicente vivia-se já com muitas dificuldades, motivadas pela crise internacional, do pós 1ª Grande Guerra e também logo a seguir, pela Grande Depressão nos EUA que acelerou os despedimentos, justificados pela fraca frequência de entrada de barcos no porto. Entretanto, no Mindelo, B. Lèza fazia as suas serenatas e, com os amigos, fundou o grupo carnavalesco, *Floriano*, no seio do qual estavam vários dos tocadores que com ele muitas vezes atuavam: Luís Rendall, João Severo e nhô Simão Silva (ambos da Boa Vista), Justino da Cruz Évora (Djut, de S. Vicente, pai de Cesária Évora). Identificam-se os elementos do grupo através de um documento iconográfico, feito durante um baile de Carnaval, datado de 1926, logo após a morte do pai do músico. Ele, por estar de luto, só posou para a fotografia de farda azul-escura, de oficial de marinha de guerra.<sup>322</sup>

As informações mais antigas, no Mindelo, referenciam Frank Xavier ou Frank de Nha Rosa cantando música brasileira nas serenatas; apaixonou-se pela maneira de versejar e cantar dos brasileiros que ele bem imitava, na maneira de falar e de se vestir.<sup>323</sup> As músicas eram aprendidas através dos discos que chegavam do Brasil, trazidos pelos tripulantes dos barcos surtos no Porto. Ele e Luís Rendall, sempre que se oferecesse a oportunidade, tocavam com o muito conhecido músico brasileiro e mestre de Luís Rendall, João da Mata, célebre na ilha pela sua arte de dedilhar o violão. Ainda estudante do Liceu Infante D. Henrique, em S. Vicente, B. Lèza aprende a arte do verso,

---

<sup>320</sup> Entrevista com Luís Rendall, Ibid.

<sup>321</sup> Arquivo do antigo Liceu Infante D. Henrique, actual Liceu Ludgero Lima, Mindelo.

<sup>322</sup> Entrevista com Luís Rendall, Ibid.

<sup>323</sup> Entrevista com António Aurélio Gonçalves, Ibid.

como todos os que fizeram o segundo ciclo liceal. Nas suas horas de lazer praticava a música de ouvido. Com frequência, à porta de certas casas, como a da Ti Bia, na Pracinha do Liceu, na da Igreja ou na rua de Coco, ou em casa dos amigos, imitavam a forma de tocar violão dos mais velhos, observando as correções que os mesmos lhes faziam. Começavam pelas músicas menos complexas, sendo as sessões de aprendizagem de duração variável, dependendo da disposição do instrutor e do aprendiz. Para além de Luís Rendall, e dos dois grandes tocadores de violino e violão, que integravam o seu grupo Floriano, nhô Simão Silva e João Severo, ambos naturais da Boa Vista, B. Lèza tocava também na companhia de Jack de Bi Tanha.<sup>324</sup> É nesses ambientes e companhias que então se aprendia, imitando os que já eram reconhecidos. O certo é que durante a sua adolescência, B. Lèza integrou e foi influenciado pelo ambiente musical que lhe era oferecido pela sua cidade natal, de forma a vir desempenhar mais tarde, como compositor, o papel de mediador cultural porque essa aprendizagem nunca é feita de forma passiva, é feita sempre de forma conflituante, em atitude sempre dialógica, nesse processo de aprendizagem cultural com os outros músicos com quem apreendeu na cidade; vive deles e com eles e por esta razão eles vivem para a cidade e com ela.

### III.3.2. A estadia no Fogo

Havendo dificuldades em extrair do presente o nosso passado, segundo Connerton (1999) resta-nos apenas questionar as fontes coevas, capazes de transportar sentidos, para podermos estudar o processo de formação do músico. Visto que ele não é um elemento isolado, mas sim um membro da sociedade onde vive, na qual tem um papel e até um estatuto específico, que normalmente é-lhe determinado por consenso pelos indivíduos dessa sociedade (Merriam, 1964), recorrerei a escritos nos jornais ou apontamentos particulares e depoimentos de pessoas que com ele conviveram e se cruzaram no quotidiano. Durante muito tempo se negligenciou a estadia de B. Lèza no Fogo, porque havia notícias mitificadas e contraditórias. Para os mindelenses, essa era uma página a ser esquecida. Contudo, apenas após a morte do compositor é que dois

---

<sup>324</sup> Entrevistas de Moacyr Rodrigues com Norberto Cruz, Mindelo, 2008. Entrevista com Luís Rendall, Ibid.



historiadores da cidade de S. Filipe, no Fogo, trouxeram notícias da sua passagem por ela. Num jornal dos capuchinhos editado no Mindelo, *Terra Nova*, dois apontamentos trouxeram algumas informações: um do escritor e médico Teixeira de Sousa, que se lembrava de B. Lèza na sua adolescência, e logo de seguida o de um historiador da cidade, mais velho, o Sr. Miguel Alves, que escreveu com a intenção de retificar o anterior. Como foi referido anteriormente, Frank Xavier parte para o Fogo, como funcionário dos Correios e Telégrafos, em 1927, e aí, é solicitado a musicar a primeira morna. Trata-se de um poema em crioulo do Fogo, intitulado *Odjos de Nhá*, (Os Olhos da Senhora)<sup>325</sup> de autoria do poeta Jorge Barbosa, que viria a ser um dos fundadores do Movimento Literário-Cultural, *Claridade*, e que era ao tempo funcionário das Alfândegas de Cabo Verde, também no Fogo. Ele cria, de novo, um grupo recreativo, com o mesmo nome do anterior, criado no Mindelo, Grupo Floriano. Com ele estão músicos do Fogo e da Brava, que nos momentos de lazer tocavam num pequeno grupo, composto pelo chefe dos Correios, o Sr. Telmo B. Vieira, da Brava, tocador de bandolim; Eduardo Barbosa, comerciante do Fogo, que apreciava tocar violão; Quirino Sanches Tavares, no violino e cavaquinho; Raul Barbosa, irmão do poeta Jorge Barbosa, no violino, e mais tarde, Mário Avelino Pires, na bateria, que, na altura, em Cabo Verde, como em Portugal, se designava de *jazz band*. Normalmente, reuniam-se num quartinho alugado para tratar assuntos do grupo e ensaiar, devido ao meio bastante preconceituoso, que dificultava a realização de encontros artístico-literários num salão público.<sup>326</sup> Nestas atividades, apesar dos constrangimentos, “ele exerceu uma forte influência entre a juventude foguense da época na área da música e da boémia, e também na profissão que possuía.”<sup>327</sup>

Quais são as condições socioculturais do Fogo nessa altura? Numa sociedade que fora fortemente estratificada até finais do século XIX, o branco, terra tenente, era o mais privilegiado. Com o final da sociedade escravocrata e as sucessivas secas, esta classe social entrou em decadência económica. Entretanto, os filhos bastardos, mulatos, que tinham emigrado para os Estados Unidos da América, passaram a ter condições para adquirir essas propriedades rurais e urbanas. Estava-se precisamente na aurora da

---

<sup>325</sup> Teixeira de Sousa, Nov. 1988. Apontamento para um Romance – Ilha do Fogo dos Anos 27 e 28. *Magma, Revista de divulgação e Informação* nº 2

<sup>326</sup> Alves, Miguel. 1989. Bloco Floriano e B. Lèza. Jan. 1989. *Terra Nova*, nº 155, p.4

<sup>327</sup> Teixeira de Sousa, Ibid.

ascensão do mulato e da decadência do branco.<sup>328</sup> Por ser mulato, a sua condição de chefe de Estação Telégrafo-Postal e o seu talento poético e musical, tornaram-no um padrão a copiar pela juventude da classe média. Empolgou essa camada da população com o seu violão, as suas mornas e as suas modinhas brasileiras. Nesses dois anos, de 1927 a 1929, Francisco Xavier da Cruz, vulgo B. Lèza, despertou S. Filipe para novos ritmos e uma nova visão da humanidade, numa ilha cuja sociedade se achava rigidamente estratificada em sobrados, lojas e funcos. “Vinha de S. Vicente, meio de maior democraticidade social e racial, para um ambiente ávido de distensão em matéria de convívio.”<sup>329</sup> É no Fogo que começa o seu papel de mediador cultural, como modelo junto da juventude fogueense. Autor de *Galo Bedjo*, coladeira satírica, de sabor fogueense, incentiva poetas populares e jovens a fazer música, transmite-lhes o saber e o *modus faciendi* da sua cidade natal. Cedo é considerado pela elite da ilha uma *persona non grata*, o que é confirmado pelo escritor e professor Baltazar Lopes quando afirma que “vítima de uma trapalhada burocrática – foi demitido, regressa a S. Vicente.”<sup>330</sup> “Não aqueceu o lugar por muito tempo. Em 1930, ele estava em S. Vicente.”<sup>331</sup>

### III. 4. A década de 1930 em Portugal e em Cabo Verde

#### III.4.1. A política do Estado Novo e o estatuto dos colonizados

O ano de 1933 marca a instituição da ditadura salazarista, o regime do Estado Novo. Assim, em 1930 é aprovado o Ato Colonial, que diminui os poderes dos Governos Coloniais que deixam de ter autonomia financeira e passam a ser controlados pelo Governo da Metrópole. Em 1933 é integrado na Constituição, tendo vigorado até 1951. Logo com o advento da Ditadura Militar, é retomado o processo de discriminação dos cidadãos naturais das colónias, que tinha sido denunciado por escritores cabo-

---

<sup>328</sup> Ver Mariano, Gabriel. 1990. *Cultura Cabo-verdiana – ensaios*: Lisboa. Vega e o romance de Henrique Teixeira de Sousa. 1978: *Ilhéu da Contenda*: Lisboa. O Século.

<sup>329</sup> Teixeira de Sousa. 1988. Ibid

<sup>330</sup> Laban, Michel. 1992. *Cabo Verde: Encontro com Escritores*, I vol.: Porto. Fundação Engenheiro António de Almeida. p. 16

<sup>331</sup> Lopes, Baltasar. 1981. Alguns apontamentos Biográficos Sobre B. Léza. *Voz di povo*, 21.10.1981, Praia

verdianos no período da Monarquia Constitucional. Assim, o decreto nº12 209 de 27 de Agosto de 1926 reservava certas regalias para os funcionários europeus e os seus filhos.<sup>332</sup> Com o Estado Novo é dada continuidade a este processo, nomeadamente através da aprovação das leis nº 1960 e 1961 de 1 de Setembro de 1937, que proibiam a entrada nas Forças Armadas de naturais das colónias, a não ser que os pais fossem europeus.

Ora, no respeitante a Cabo Verde, é necessário recordar que os indivíduos aí nascidos tinham a cidadania portuguesa, pois que não chegou a aplicar-se o estatuto do indigenato que vigorou nas colónias africanas do continente. Contudo, para a esmagadora maioria das famílias que tivessem uma origem europeia que se pudesse comprovar, esta poderia remontar ao século XVIII, quando muito, o XIX, não se tratando assim, salvo raríssimas exceções, de indivíduos cujos pai e mãe fossem europeus. É pertinente indagar acerca da base de legitimação desta legislação de cariz discriminatório. Segundo Patrícia Ferraz de Matos (2012), no seu livro *As Côres do Império – Representações Raciais no Império Colonial Português*, as teses do racismo científico estavam então em voga em Portugal, tendo tido como seus defensores mais conhecidos os Professores António Mendes Correia e Eusébio Tamagnini. Afirmando a inferioridade intelectual do homem “negro”, entre outros aspetos, esta foi a ideologia dominante em Portugal até à década de 50, aquando do surgimento dos trabalhos do antropólogo Jorge Dias.<sup>333</sup> Referindo-se no seu estudo ao período do Estado Novo, a Autora afirma que há um “comprometimento da ciência com o campo político. (...)”<sup>334</sup>

Aquando da realização do Congresso de Antropologia Colonial, de 22 a 26 de Setembro de 1934, na cidade do Porto, o tema das “raças” esteve no centro das reflexões.<sup>335</sup> Nessa ocasião, Tamagnini afirmou o seguinte acerca dos “mestiços”:

“A mestiçagem [...] é um risco para todas as sociedades humanas, desde a Família até ao Estado [...]. Como ninguém pode prever a sua impetração, deve desaconselhar-se. [1934<sup>a</sup>, p. 63]”<sup>336</sup>

---

<sup>332</sup> Nobre de Oliveira, João. Ibid., p.502

<sup>333</sup> Ferraz de Matos, Patrícia. 2012. *As Côres do Império – Representações Raciais no Império Colonial Português*: Lisboa. ICS, p. 141

<sup>334</sup> Ferraz de Matos, Patrícia. Ibid., p. 55

<sup>335</sup> Ferraz de Matos, Patrícia. Ibid., p. 73

<sup>336</sup> Citado por Ferraz de Matos, Patrícia, Ibid., p.149

Ora, a esmagadora maioria da população cabo-verdiana era então classificada pelo poder colonial como “mestiça”. No recenseamento geral da população realizado em 1940, cerca de 67% da população é classificada nesta categoria, sendo as restantes “preto” e “branco”. Assim, na imprensa cabo-verdiana, surgem artigos em defesa do mestiço, posicionando-se contra as afirmações feitas no referido Congresso.<sup>337</sup> Em 1940, no âmbito do Congresso do Mundo Português, desta feita é António Mendes Correia quem afirma que “o mestiçamento generalizado [...] só poderá conduzir a um confuso *melting pot*, de que sairá uma humanidade biologicamente comparável [...] aos atípicos e lazarentos ‘cães de rua’ [...] (1940b).”<sup>338</sup>

Defende também que não devem ser confiados a “mestiços” cargos de um certo nível de responsabilidade. Esta ideologia parece efetivamente ter sustentado a política empreendida, de aprovação de sucessivas leis racistas, pois apesar de em 1945, quando da revisão da Carta Orgânica do Império Colonial Português, ter sido explicitamente referido que as populações de Cabo Verde, Macau e Índia não estavam sujeitas ao regime do indigenato e tinham o estatuto de cidadãos portugueses<sup>339</sup>, em 1946, após a derrota do regime nazi, é ainda aprovada mais uma lei explicitamente racista. Assim, o artigo 7º do Decreto nº 36 020, de 7 de Março estipulava que só tinham direito ao gozo da licença graciosa na metrópole os funcionários que fossem de raça branca.

Pese embora o facto de o deputado por Cabo Verde na Assembleia da República Portuguesa, o Dr. Adriano Duarte Silva, ter lutado energicamente contra estas leis, que a dada altura foram revogadas, Nobre de Oliveira (1998) considera que a aprovação da referida lei, já no contexto do pós Segunda Guerra Mundial, foi uma desilusão para os que defendiam o estatuto de adjacência para o arquipélago. Proposto desde o século XIX pelo Marquês de Sá da Bandeira, este estatuto nunca chegou a ser aprovado pelas elites políticas portuguesas. Afirma o Autor:

“Em Cabo Verde, brancos, mestiços e pretos sentem-se atingidos. Para os defensores da adjacência foi um balde de água fria. Para muitos, já cansados de um longo combate, foi o fim das ilusões. Salazar dizia-lhes claramente que não considerava os portugueses de África em pé de igualdade com os da Europa. Logo, como querer que Cabo Verde se

---

<sup>337</sup> Nobre de Oliveira, João. Ibid., pp. 441 - 443

<sup>338</sup> Citado por Ferraz de Matos, Patrícia. Ibid., p.150

<sup>339</sup> Ferraz de Matos, Patrícia. Ibid., p. 66

tornasse “*ilhas adjacentes*” se os cabo-verdianos não eram legalmente iguais aos portugueses? [...]”<sup>340</sup>

A separação entre o “eles” e o “nós” ficou assim clara e fortemente marcada para as elites cabo-verdianas, cujos intelectuais acusavam ainda o governo da metrópole de ter deixado dezenas de milhares de cabo-verdianos padecer de fome na década de 40, propondo como única possibilidade de sobrevivência o “contrato” para as roças de S. Tomé e Príncipe, onde, segundo afirmou Augusto Nascimento, se deu a sua indigenização.<sup>341</sup>

### III.4.2. Os cabo-verdianos e a morna nos olhares de articulistas portugueses

Existe uma extensa bibliografia de estudos dedicados à produção da imagem do “Outro”, colonizado, pelo colonizador. Em relação ao colonizado africano em particular e ao Império português, diversos estudos têm sido publicados nos últimos anos. Para o caso de Cabo Verde, é de referir o estudo de Sérgio Neto (2009), *Colónia mártir, colónia modelo*.<sup>342</sup> Sem pretender ser exaustivo, é objetivo deste capítulo apresentar os textos dos autores portugueses que se debruçaram sobre os Cabo-verdianos, tendo um particular interesse os textos em que se aprecia a morna, publicados a partir da década de 30 do século XX. Os estereótipos em relação ao “negro” são bastante antigos na Europa. Muitos punham em causa a missão de “civilizar” os negros, e muitos intelectuais consideravam que essa possibilidade seria uma quimera. “O lugar do homem negro e da cor negra no imaginário peninsular, como em todo o espaço europeu, até ao início dos Descobrimentos, resulta sobretudo da maneira como os cristãos pensavam uma África que lhes era desconhecida, construindo uma imagem mental ou figurada que refletia os seus próprios receios, (...)”. A acrescentar temos a construção do pecado ser da cor negra.<sup>343</sup> Recorde-se a história do príncipe Otelo, que embora útil

---

<sup>340</sup> Nobre de Oliveira, João. Ibid., p. 502

<sup>341</sup> Nascimento, Augusto. 2008. *Vidas de S. Tomé segundo vozes de Soncente*: Mindelo. Ilhéu, p. 22

<sup>342</sup> Neto, Sérgio. 2009. *Colónia Mártir, Colónia Modelo – Cabo Verde no pensamento ultramarino português (1926 – 1965)*: Coimbra. IUC

<sup>343</sup> Castro Henriques, Isabel. 2009. *A Herança Africana em Portugal*: Lisboa. Clube do Coleccionador dos Correios, p.021

ao judeu de Veneza, ao comando dos seus barcos, era considerado como uma ameaça, com as suas histórias fantásticas, demoníacas, capazes de enfeitiçar a filha do mercador.

O século XIX, por várias razões é cheio de preconceitos em relação ao “negro”: este era visto como um ser manhoso e caprichoso. Mesmo depois de abolida a escravidão, continuou a ser visto da mesma maneira: indolente, avesso ao trabalho, dado ao vício da embriaguez, a precisar de ser “tutelado”, pelo que se tornou aceite a ideia de que devia ser submetido a trabalho forçado. Daí o conceito de “vadio” e a promulgação de leis contra todo aquele, nas colónias, que fosse encontrado sem atividade produtiva. Esta ideia de que o “negro” precisava de ser orientado para conseguir trabalhar para o seu sustento não sofria contestação em nenhum país europeu.

Estes conceitos refletem-se a vários níveis, mesmo quando havia um olhar benevolente, como era o caso de Travassos Valdez (1864). Este acreditava que “ (...) o preto perde pela inteligência ganha-o pelo sentimento. Dócil, paciente, afável, bom imitador, é mais propício para as artes que para as ciências”.<sup>344</sup> No relatório administrativo apresentado na Sociedade de Geografia de Lisboa por Joaquim Botelho da Costa, o Autor dá muitas e variadas informações úteis sobre o modo de vida das populações da ilha de S. Vicente, e remata acrescentando que “os habitantes são pacíficos, indolentes, faltos de instrução, muito dados ao uso e abuso das bebidas alcoólicas. Amigos de dança e folguedos consumindo num dia os ganhos da semana”.<sup>345</sup>

Já no século XX, há uma persistência das imagens negativas, assim como na veiculação de estereótipos ligados também à mestiçagem. Nos bailes nacionais na ilha do Fogo, Laucereau (1918) vê um quadro de “taberna e miséria”.<sup>346</sup> Censura esses bailes que ele considera “imorais”. Ele não evita evidenciar o seu próprio racismo, afirmando que há uma mistura de classes “dentro dessa amálgama de cores e raças que constitui o baile nacional, esbatem-se e desaparecem todas as *nuances* sociais”. Prossegue afirmando que:

“[...] aqueles que dizendo-se ilustrados tinham a obrigação de procurar um meio mais civilizado e menos grosseiro para os seus prazeres e diversões elegantes.[...] As mornas sucedem-se ininterruptas, no princípio

---

<sup>344</sup> Travassos Valdez. Ibid., p. 208

<sup>345</sup> Botelho da Costa. 1882. A ilha de S. Vicente de Cabo Verde, *Boletim de Sociedade de Geografia de Lisboa*:Lisboa. Sociedade de Geografia de Lisboa. 3ª série, nº 3, p.101

<sup>346</sup> Laucereau, F. 1918. Carta de Longe. *Revista Colonial*, Julho de 1918, pp. 114-115.

silenciosas e lânguidas, ritmadas pelas contorções das ancas e seguida de valsas e polcas [...] um povo pouco civilizado que está longe de ter noção dos seus deveres e responsabilidades. Ora uma mulher boçal, como aquelas que frequentam os bailes nacionais, não pode compreender a distinção subtil [...] No meio de um povo cuja inteligência não chega a apreender mais do que as aparências exteriores das coisas é necessário [...] guardarem-se as conveniências e fórmulas sociais.”<sup>347</sup>

Vê-se, assim, que a morna é associada à falta de “civilização” daqueles que a ouvem e dançam, em particular as mulheres, classificadas de “boçais”. Os anos entre 1928 e 1935, são os que conhecem uma maior expansão de textos surtos em revistas dedicadas ao Império colonial português e à propaganda imperialista do Estado Novo, sendo de salientar a revista d’*O Mundo Português*. Muitos destes autores são galardoados pelas suas obras sobre a realidade do ultramar, que, turisticamente, percorreram. Foi o caso de Henrique Galvão, Carlos Selvagem, Julião Quintinha entre tantos outros. A obra de Quintinha (1928) *África Misteriosa. Crónicas e impressões duma viagem jornalística nas Colónias de África Portuguesa* (1928 – 1ª ed.) tornou-se num *best-seller*.<sup>348</sup>

Para se poder perceber o lugar de Cabo Verde na propaganda da política colonial portuguesa durante o período do Estado Novo é necessário proceder a um estudo aprofundado e consultar as páginas da revista *O Mundo Português* e de outras como a *Revista Colonial*, *Panorama*, *Revista Portuguesa de Arte*, *Revista Permanência*, *Revista Ocidente*, o *Boletim Geral das Colónias*, e os vários relatórios dos governadores e responsáveis administrativos das ilhas, inseridos no *Boletim Geral das Colónias*. Assim se poderá perscrutar os olhares colonialistas sobre o Arquipélago, para avaliar as suas intenções. No seu artigo *Ilhas do Sol e Da Morna*, de 1935, Mário Morais é bastante elucidativo, ao expor as opiniões desencontradas daqueles que desembarcavam para permanecer, e daqueles que, de passagem, se deixavam impressionar pelas rochas e falavam das gentes:

“- Sempre parte para Cabo Verde?

---

<sup>347</sup> Laucereau, F. Ibid., p.115

<sup>348</sup> O livro de Julião Quintinha, já vai na 5ª edição, corrigidas certas afirmações do passado.

E como a minha resposta fosse afirmativa olhavam-me com comiseração, como se abalasse para paragens malditas donde se não volta mais. No cais, momentos antes de embarcar no “Guiné”, algumas pessoas que conheciam de passagem os portos de S. Vicente e da Praia diziam-me cobras e lagartos.”

O visitante fez uma viagem perturbadora, cheia de pesadelos, e a cada instante era perturbado pelas ideias transmitidas no cais à partida. Quando se aproximava da ilha e assim que avistou “larga rocha vermelheando ao sol como uma brasa me disseram que era a ilha de S. Vicente, cuidei confirmadas as indicações de que vinha munido. Hesitei em desembarcar ali.” Arrastado pela algazarra dos barqueiros desembarcou: “O desembarque, no cais, foi desagradável, confesso.”

Mas, calcorreando as ruas da cidade do Mindelo, - “colhi melhores impressões”: - Depois de descrever a sociabilidade das gentes, as casas, as ruas, os jardins e de chamar a atenção para o asseio, para a opulência do seu comércio, confessa: “desejaria ter ficado logo ali, onde não sofreria, ao menos, a dolorosa amputação dos meus hábitos de lisboeta. Tinha, porém, de percorrer algumas outras ilhas e de me embrenhar mesmo pelo interior. Dois anos errei por terras cabo-verdianas – ilhas de Santiago, ilha da Boa Vista, ilha de S. Nicolau... [...] A cada nova povoação desvendada invadia-me o desejo ardente de fixar ali “definitivamente” o meu domicílio.”<sup>349</sup>

Em *Amor Crioulo* Abel Botelho (1931) escreve:

“Era o arquipélago de Cabo Verde, - recordou.

Recortado por esse formidável circuito de montanhas áridas e a prumo, escalando sinistramente o espaço (...) Não se divisava em toda esta imponente massa de ruína e de sombra, uma nota clara, um cântico de luz...uma árvore, qualquer perdido *oásis* de frescura e de repouso. Era o repúdio formal da Natureza. Dentro deste revolto anfiteatro de maldição e treva, o mar, fundo [...] com um lago dantesco estrangulado na convulsa paralisação dum cataclismo. E tudo falava de desolação e de morte neste atormentado pórtico do Averno. Terra de abominação onde a vida parara

---

<sup>349</sup> Morais, Mário. Ilhas do Sol e da Morna. 1935, *O Mundo Português*, vol. II, nº 2, pp. 199 - 202



por completo. Invadido, a bombordo e estibordo, por negros, - puros bronzes vivos, - ágeis, luzentes, hercúleos, a maior parte vestidos apenas dum pó ainda mais negro que eles, e que trepavam lestos à amurada ou marinham pelas cordas como símios, para deixar-se escorregar depois pelas várias cobertas...saltando e em risinhos duros, como dos canibais, mostrando o impecável marfim dos dentes... zurrando toda a classe de ruídos bárbaro, mostrando e apertando a cobiçada moeda na ponta do focinho triunfante. E, vista assim de perto, a hirsuta e negra turba perdia aquela nativa selvajaria da sua primeira investida feroz ao vapor; buscavam suavemente comover a esquivo indiferença dos clientes, em gestos não isentos de docilidade, dobravam-se tímidos e humildes, apenas lhes traía a braveza inculta da condição no ávido dilatar das chatas narinas, na escrutadora dureza do olhar astuto.”<sup>350</sup>

Não somente o Autor traça um retrato infernal do arquipélago, considerado como uma “terra de abominação”, uma “massa de ruína e de sombra”, um “anfiteatro de maldição e treva” como o exercício de animalização que faz do colonizado, neste caso, o Cabo-verdiano, não podia ser mais completo. Assim, afirma-se que estes “trepavam lestos à amurada (...) como símios”, sendo comparados a canibais, considerados “bárbaros”, “selvagens” e empregando-se termos do mundo animal para os descrever, tais como “zurrar”, “focinho”, “feroz”, “narinas”.

O que é que nos diz o olhar do metropolitano, Afonso Correia na revista *O Mundo Português*, em 1938? Referindo-se às fomes de 1902, afirma:

“Mas existia uma grande preocupação entre o povo: viver, cantar, sorrir, bailar. [...]

De tal forma o prazer se institui que a morna passou a provocar os então chamados bailes nacionais. Em S. Vicente eram diários, nas outras ilhas também. O Cabo-verdiano dançava para ouvir a morna, sentir a morna, abandonar-se no *smorzando* dos seus lânguidos acordes. (...)

---

<sup>350</sup> Botelho, Abel. 1931. *Amor Crioulo*: Porto. Lelo, pp.68-71

A um canto da sala, como símbolos da dôr, focavam-se, sonolentos, entristecidos, os músicos – *rabequeiro e violista*”.<sup>351</sup>

Quem são os poetas de então da morna? Eugénio Tavares e José Bernardo Alfama, que “apaixonou-se pelas musas, adorava-as e serviu-as, num português correto e num crioulo rico”.<sup>352</sup>

“Mas será a morna apreciável forma musical?” a essa pergunta de retórica feita pelo articulista, ele próprio responde, afirmando que aceita que a morna seja uma forma musical apreciável, pela “sua estrutura, de feição retintamente popular”, contudo acha que ela “não obedece a uma técnica perfeita de orientação compendiosa”. Afirma que ela tem um “poder emotivo” e nela “perduram arroubos estonteantes, uma langorosidade que aquece as almas” e termina a sua resposta questionando “até que ponto a morna tem paridade com o fado.”<sup>353</sup>

Noutro artigo feito posteriormente ele tinha prometido “focar os traços semelhantes entre a morna e o fado”, com o intuito de tornar mais conhecido “o mais perfeito cunho sentimental de povos” que tem muito da “cultura”, “costumes” e “sangue” dos “portugueses”. “Preponderando nele”, o cabo-verdiano, “os elementos mestiços, na sua música, na sua morna, há dolências africanas e as alegrias portuguesas.”

“O indígena africano, sem qualquer nota de influências lusas, possui música pobre, onde há gemidos dolentes, vibrados no sofrimento duma fatalidade étnica que os tempos não destroem. Mas o africano, devidamente influenciado pelo português, no seu sangue e nos seus hábitos, criou uma personalidade própria que os mais pequenos nada tornam evidente.

Está a preceito neste caso, o povo cabo-verdiano. [...] A *morna* oculta ainda - vamos lá – a sua ingénua timidez, no seio do arquipélago que a criou. [...] A morna canta o amor, a paixão, o despeito pelo afeto não

---

<sup>351</sup> Correia, Afonso. 1938. As «mornas» de Cabo Verde e os seus poetas. *O Mundo Português*. vol. x, (pp. 79-83); Lisboa, s.e.. p.80

<sup>352</sup> Correia, Afonso. Ibid.

<sup>353</sup> Correia, Afonso. Ibid., pp. 80, 81

correspondido. Nos seus versos, há a ironia característica dos poetas do fado, [...]»<sup>354</sup>

Sentido a necessidade de questionar se a morna é ou não uma forma musical aceitável, o Autor busca uma associação ao fado, que na altura também não era visto com bons olhos pelos dirigentes do regime do Estado Novo.<sup>355</sup> Contudo, nos seus dois artigos, a morna é sobretudo associada à paródia, ou à dor, à tristeza, à sonolência dos seus músicos, enfim, à muito propalada dolência dos Africanos. No seu conjunto, ao debruçarem-se sobre a morna, os artigos vêm sobretudo confirmar a ideologia colonial que pretende justificar a “obra civilizadora” apresentando os povos africanos como avessos ao trabalho.

### III.4.3. A crise económica instalada em S. Vicente e em Cabo Verde

A decadência económica da cidade e as dificuldades enfrentadas pela sociedade contrastam com o dinamismo a nível das atividades culturais: com efeito, este terá sido o primeiro período de grande produção cultural na cidade e talvez o maior até aos dias de hoje. Todo o dinamismo das sociedades recreativas e desportivas que teve início na década de 20 prosseguiu. Os grupos carnavalescos também continuaram as suas atividades, sendo que na década de 30 os cabo-verdianos começaram a compor as suas próprias marchas e sambas, o que constituiu uma inovação, na medida em que anteriormente limitavam-se a tocar os que vinham do Brasil.

A grande novidade desta década fez-se sentir, no entanto, no âmbito da imprensa: em 1931 Leça Ribeiro fundou a Sociedade de Tipografia e Publicidade Lda. e no mesmo ano começou a sair o jornal *Notícias de Cabo Verde*, dirigido pelo mesmo, que teve a maior longevidade em toda a época colonial no arquipélago, à exceção, obviamente, do órgão oficial de imprensa, *Boletim Oficial*. Com efeito, o *Notícias de Cabo Verde* conseguiu resistir durante três décadas.

---

<sup>354</sup> Correia, Afonso. 1938. A Música Africana como a vê a sensibilidade dum europeu. *O Mundo Português*: Lisboa. VI, pp.301-304.

<sup>355</sup> Nery, Rui Vieira. *Ibid.*, p. 275

E em 1936, publicou-se o primeiro número da célebre revista de Artes e Letras *Claridade*, que segundo os críticos literários, marcou de forma definitiva a literatura em Cabo Verde. Alguns de entre os mais consagrados escritores do arquipélago revelaram-se nesta revista criada por Baltasar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes em 1936. Composta por nove números publicados até 1960, nela publicaram-se poemas, estudos literários, extratos de romances, análises da sociedade, da História e da Cultura do Arquipélago. Inspirados pelos autores do Nordeste brasileiro como José Lins do Rego, Jorge Amado, Manuel Bandeira, entre outros, consideram os críticos literários que estes autores cabo-verdianos viraram as costas aos arquétipos europeus, consagrando-se a temáticas cabo-verdianas, numa tomada de consciência e afirmação da identidade cultural cabo-verdiana. Durante este período, e em particular na década seguinte, o arquipélago foi também atingido por períodos cíclicos de secas. Esta situação provocou dezenas de milhares de mortos por inanição num território que tinha cerca de 200 000 habitantes. O facto de que Salazar não tenha aceite ajuda humanitária vinda de outros países agravou particularmente a situação nos anos 40. Nessa década e na de 50, provavelmente mais de 16 000 cabo-verdianos emigraram para S. Tomé e Príncipe, escapando assim à fome e tentando depois sobreviver a condições de trabalho que não se distanciavam muito da escravatura. A economia de S. Vicente sofreu um golpe muito duro com a partida definitiva das últimas companhias carvoeiras britânicas no início dos anos 50. Apesar de tudo, em 1957, o Porto Grande de S. Vicente participava ainda em 75% no orçamento desta então província portuguesa.

### III. 5. O regresso de B. Lèza ao Mindelo

#### III.5.1. As alterações na morna e a revista de Artes e Letras ‘Claridade’

A chegada de B. Lèza a S. Vicente em 1930 coincide, casualmente, com o regresso de Baltasar Lopes da Silva, advogado e professor afastado à revelia do ensino na Faculdade de Letras de Lisboa. É Baltasar quem vai animar o grupo do movimento literário cabo-verdiano, que se pretendia criar no Mindelo. Fez os estudos no Liceu-

Seminário de S. Nicolau, ilha onde nasceu, e as licenciaturas por duas Faculdades da Universidade de Lisboa, Letras e Direito. Linguista de renome internacional, escreveu o primeiro grande estudo sobre *O Dialecto Crioulo de Cabo Verde* (1957). Notabilizou-se ao escrever o romance *Chiquinho*, publicado em 1947, e considerado por críticos, como Alfredo Margarido (1980), um romance não-português, pela língua, pelo tema e pelo contexto.<sup>356</sup> No seu grupo, Baltasar propõe para o nome da revista que se pretende organizar, *Claridade*<sup>357</sup>, por ser mais significativo e emblemático que *Atlântida*, denominação proposta pelos restantes elementos do grupo. A revista *Claridade*, cujo primeiro número foi publicado em 1936, revestia um carácter literário, mas tinha como objetivo levar todos os cabo-verdianos a “assentar os pés na terra”, a olhar para a sua terra, a estudar os seus problemas e a procurar dar-lhes soluções. E o grupo interessou-se pelas disciplinas das áreas da Sociologia, Antropologia e História do Arquipélago. Na linha de Gilberto Freyre e Artur Ramos, tinham como objetivo principal a afirmação da *cabo-verdianidade*, procurando valorizar, desta maneira, o homem cabo-verdiano, através de uma educação na cultura, na sua dimensão poli-significativa, de modo a levá-lo à *conscientização*<sup>358</sup> de que fala Paulo Freire.

“Se a *Claridade* é a rutura dentro da Literatura, B. Lèza (1930) e o grande escol de mornistas desta época firmam a produção do século anterior garantindo à morna a criatividade necessária para fazer face à realidade, reescrevendo-a e, deste modo, inserem informação crítica ao reelaborar elementos cénicos ou simbólicos, tais como o *décor*, a *mise en scène* hábitos e costumes, gestos e linguagem”.<sup>359</sup>

A rutura cultural, o tal *turning point*, como Baltasar Lopes o denomina, dá-se na morna no início da década de 30, quando B. Lèza se fixou em S. Vicente e com a publicação do seu livrinho, *Uma Partícula da Lira Cabo-verdiana* (1933), livro

---

<sup>356</sup> Margarido, Alfredo. 1980. “Chiquinho”: um romance não-português ou anti-português? Ibid., pp. 455 - 461

<sup>357</sup> A revista *Claridade* é uma publicação de “Cultura, Artes e Letras” fundada no Mindelo, em Março de 1936, por um grupo de escritores cabo-verdianos, à volta de uma ideia de João Lopes, pai. Do grupo faziam parte, além dos dois Autores atrás mencionados, Jorge Barbosa e Manuel Lopes.

<sup>358</sup> A “conscientização” é entendida pelo seu Autor como uma acção cultural para a libertação, efetivada através da tomada de consciência de uma situação de opressão. Freire, Paulo. 1977. *Conscientização e Libertação*. Documentos IDAC nº1, 2ª edição: Lisboa. Livraria Sá da Costa

<sup>359</sup> Rodrigues, Moacyr e Lobo, Isabel. 1996. *A morna na literatura Tradicional – fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*: Mindelo. ICLD, p. 17

discreto, por vir de uma área considerada humilde pela classe letrada e cujo Autor, mais tarde, viveu na envolvimento da revista *Claridade*. Informa-nos Baltazar Lopes:

“Pode-se dizer que há dois tipos de morna em Cabo Verde: anterior a B. Lèza e o criado por ele. [...] A morna tipo de B. Lèza caracteriza-se pela introdução, quase sistemática, do “meio-tom” típico da maioria da música brasileira, como ainda o meio-tom que se verifica na “Resposta de segredo co Mar”, em que a melodia, que segue em *lá menor*, por exemplo, modula para *mi menor* (ou *ré menor/lá menor*); (*sol menor/ré menor*) Ambos esses tipos estão ausentes da música popular cabo-verdiana anterior a B. Lèza”.<sup>360</sup>

Ao fazer-se o estudo das modificações estruturais trazidas por esse poeta popular, forçoso se torna integrá-lo na geração a que pertence – a da *Claridade* - e da qual bebeu as informações literário-culturais através do admirador e amigo Baltazar Lopes. A publicação do seu livro antecede a da revista, com apenas três anos de diferença. Quando saiu o nº 2 da revista, em 1936, o Jornal *Notícias de Cabo Verde*, noticiava a inserção, na capa dela, de uma “encantadora morna de Francisco Xavier da Cruz, *Vénus*”.<sup>361</sup>

Pelas produções que apresenta assim que chega do Fogo, conclui-se que a sua estadia nessa ilha despertou nele o desejo de compor. Inspira-se naquilo que vinha de trás, elimina os elementos lexicais que não se coadunam com a sua proposta e sensibilidade poéticas, inspira-se nos elementos musicais tradicionais incorporando-os nas propostas novas, audaciosas, quer do ponto de vista musical, quer de ordem temática e semântica. Os moldes são os mais independentes possíveis, liberta-se de certas peias anteriores, responsáveis pela análise que Eugénio Tavares (1932) faz da qualidade das produções boavistenses e mindelenses dos finais do século XIX e princípios do XX, afirmando “não se terem elevado na linha sentimental; antes planaram baixo, rebuscando ridículos de cada drama de amor” e mais à frente diz que “em S. Vicente, a morna como música aperfeiçoa-se. As letras, porém, continuam afastadas de qualquer expressão de arte.” Termina dizendo “A *Maria Adelaide* fez

---

<sup>360</sup> Lopes, Baltazar, Ibid.

<sup>361</sup> *Notícias de Cabo Verde*, 19/08/36, p. 2

época. *Serafim Jon, Camaron* também.”<sup>362</sup> B. Lèza acaba com essa situação, ao fazer a rutura, trazendo novas propostas, propondo novos motivos musicais com outros valores culturais. É então que assume o papel de mediador cultural, domina, em termos de influência estilística uma sociedade portuária; domina a estrutura retórica profunda, atinge todas as camadas sociais – trabalhadores, empregados - migradas no Mindelo. De posse de uma cultura letrada, ele influencia as camadas mais privilegiadas da sociedade, que passam a valorizar a morna produzida em S. Vicente como produto de arte. Influencia também os iletrados, cujo ambiente social conhece e domina, estabelecendo assim uma ligação entre todos estes meios sociais. Enquanto a literatura *conscientizava* as pessoas da média e pequena burguesia, a música cabo-verdiana, produzida no Mindelo, na sua função pedagógica, atingia toda a sociedade letrada e iletrada do Arquipélago, criando-se assim condições cada vez mais propícias para que a morna se afirmasse como uma música nacional.

As mornas de B. Lèza são cantadas coletivamente nos bailes; todos conhecem-nas e cantam-nas na despedida de quem parte, nas procissões pelas ruas do Mindelo, por ocasião de Nossa Senhora da Luz, padroeira da cidade. Nos princípios dos anos 1950, B. Lèza estreia os primeiros programas de emissões radiofónicas em direto da Rádio Clube do Mindelo. À hora das emissões todos procuravam sintonizar a Rádio para ouvi-lo e saber das novidades.

A data do prefácio da pequena coletânea de mornas – *Uma Partícula da Lira Cabo-verdiana*<sup>363</sup> - é de 1932, mas a obra é editada um ano mais tarde, a 3 de Junho de 1933, como noticia o *Notícias de Cabo Verde*, de S. Vicente.<sup>364</sup> Se se tiver em conta a proximidade das datas: a da saída do Fogo e a da sua publicação, é-se levado a concluir que ele começara a prepará-la ainda no Fogo.

Pela sua passagem pela Praia, onde esteve algum tempo, ele teve o ensejo de reunir mais um grupo de tocadores, alguns daqueles que com ele tocaram no Fogo e outros mais, para fazer uma serenata ao Governador. Entre eles destacaremos: Telmo Vieira, Maninho Barreto, já referidos no Fogo, Boaventura R. Celestino, conhecido por Piloto, tocador de violão, Gustavo Araújo, Alfredo Antunes (Fefê) e Raul Vieira. Quase todos dos Correios, com exceção do Barreto, que trabalhava nos Serviços das Finanças.

---

<sup>362</sup> Tavares, Eugénio. 1932. *Ibid.*, p. 7-8

<sup>363</sup> Cruz, Francisco Xavier da. 1933. *Uma Partícula da Lira Cabo-verdiana*: Praia. Tipografia Minerva

<sup>364</sup> *Notícias de Cabo Verde*, 03/06/33

Maninho Barreto, um dos mecenas de B. Lèza, custeou a edição de *Uma Partícula da Lira Cabo-verdiana*.

O prefácio da obra de B. Lèza é como um manifesto teórico e programático da sua posição em relação à morna, apresentando os propósitos desse género musical ao estabelecer uma relação íntima entre a morna e os sentimentos da cabo-verdianidade. Este aspeto está patente em afirmações como: “Foi, pois, nessa noite puramente Cabo-verdiana, que eu tive a ousadia de interpretar o sentimento desta lírica crioula, que simplesmente se chama ‘Morna’”.<sup>365</sup> Ora, para além de chamar a morna de “canção crioula”, ou seja, referente ao “crioulo” denominação naquela época, como ainda hoje, equivalente a “cabo-verdiano”, o Autor usa a “expressão puramente cabo-verdiano” para classificar a noite, o que deixa supor que essa condição tê-lo-á predisposto a uma performance musical.

Torna-se mais explícito ainda quando afirma, um pouco mais adiante: “É a Morna a canção poética dos Cabo-verdianos – (...) Tal qual a alma triste do sofredor povo cabo-verdiano, a ‘Morna’ também é triste.”<sup>366</sup> Nestas afirmações, estabelece-se uma relação de identificação direta entre a morna e a cabo-verdianidade, e até exclusiva da morna e da alma dos cabo-verdianos. Ele conclui que através da morna o cabo-verdiano exprime-se inteiramente, “enfim, tudo aquilo que é cabo-verdiano tem expressão na ‘Morna’”.<sup>367</sup> A relação entre a morna e a cabo-verdianidade é de tal maneira íntima, que é nesta forma de expressão musical que os cabo-verdianos pensam na hora da morte, pois segundo B. Lèza, “ouvir uma morna é finalmente o último desejo dum cabo-verdiano moribundo – porque... ‘A morna’ é a saudade das nossas saudades.”<sup>368</sup>

Para além de usar expressões que demarcam a individualidade dos cabo-verdianos, tais como: “o povo cabo-verdiano”, “coração cabo-verdiano”, o Autor faz algumas afirmações em que estabelece uma relação direta que inclui não só os cabo-verdianos e a morna, mas também a terra: “Há só uma terra que conhece a Morna e só um povo que lhe conhece os versos – é Cabo Verde e o Cabo-verdiano”. Nesta afirmação, o compositor pretende claramente isolar os cabo-verdianos no contexto do

---

<sup>365</sup> Cruz, Francisco Xavier da. Ibid., p.8

<sup>366</sup> Cruz, Francisco Xavier da. Ibid.

<sup>367</sup> Cruz, Francisco Xavier da. Ibid., p.11

<sup>368</sup> Cruz, Francisco Xavier da. Ibid., p.12



espaço português e individualizá-lo através da sua caracterização como povo com identidade própria, a tal *volkgeist* germânica com terra, alma, língua e música própria. Ao procurar afirmar uma individualidade e ao estabelecer esta relação direta entre terra e povo, B. Lèza fez um exercício explícito de afirmação de um nacionalismo cabo-verdiano, do qual a morna seria o veículo de expressão. As reflexões de B. Lèza parecem ir ao encontro daquilo que Anderson (1983), ao referir-se à comunidade imaginada, afirma: “[...] há um tipo especial de comunidade contemporânea que só a língua sugere – sobretudo na forma de poemas e canções. [...]”<sup>369</sup> Na mesma linha, B. Lèza eleva o povo cabo-verdiano à categoria de “civilizado”, o que implicaria, de acordo com a conceção da época, que a condição de colonizado não se poderia justificar culturalmente: “Assim, o povo cabo-verdiano como todos os povos civilizados, tem também a sua canção poética”.<sup>370</sup> Com esta afirmação, o Autor está claramente a emancipar os cabo-verdianos de quaisquer argumentos de ordem cultural que possam justificar uma dominação política. B. Lèza vai ainda mais longe e compara os cabo-verdianos a povos politicamente independentes, colocando-os ao mesmo nível: “A ‘Morna’... tem semelhanças com o fado português e parecença com o tango argentino. A ‘Morna’ cantada está para o cabo-verdiano como o fado para o português.”<sup>371</sup> Nesta afirmação, a demarcação do espaço do “nós” é claramente expressa. Por fim, B. Lèza chega mesmo a ousar uma crítica à política da metrópole em relação à colónia de Cabo Verde: “De todas as colónias do vasto Império Português – é Cabo Verde (...) a que menos atenção – material deve à Mãe-Pátria.”<sup>372</sup> Vê-se, assim, como o compositor se afirma, em plena consciência, como o que Bohlman (2011) denomina agente da *national journey*, no caso em apreço, da morna.

Irrequieto, na mesma altura, a convite de um amigo capitão, ele viaja num navio de três mastros para os Estados Unidos da América. Pode supor-se que tivesse ido tentar gravar um disco ou até mesmo emigrar, fugindo às dificuldades de S. Vicente. Com efeito, nessa época, e mais precisamente em 1932, chegavam da América os primeiros discos de 75 rotações, gravados na célebre *His Master Voice*, da Columbia, por músicos que performaram mornas no estilo anterior ao introduzido por B. Lèza, da Boa Vista, Brava e São Vicente.

---

<sup>369</sup> Anderson, Ibid., p.196

<sup>370</sup> Cruz, Francisco Xavier da. Ibid., p.8

<sup>371</sup> Cruz, Francisco Xavier da. Ibid., p.11

<sup>372</sup> Cruz, Francisco Xavier da. Ibid., p.12

Em 1934, o jornal *Noticias de Cabo Verde* noticia manifestações nas ruas do Mindelo. A 7 de Julho de 1934, homens, mulheres e crianças manifestam-se, gritam fome e miséria e tentam forçar as autoridades locais a pressionar o Governo Central a responsabilizar-se pela catástrofe social vivida. Alguns dos manifestantes são presos e desterrados para Angola.<sup>373</sup> É nesse ambiente, cada vez mais tenso, que B. Lèza reiniciou a sua vida. Sem trabalho, como sobrevivia um músico, em Cabo Verde? É Baltasar Lopes (1992) quem nos responde, evasivamente, numa entrevista, em resposta à pergunta de Michel Laban: “vivía da música... também conseguia viver de subsídios que os amigos lhe davam e que parentes na América lhe enviavam”<sup>374</sup>, isto é, os amigos criaram à sua volta um pequeno mecenato. Convém notar que, apesar de tudo, a morna de B. Lèza não reflete essa situação, antes pelo contrário, ela impõe-se por outros motivos. Muitos perguntam porque é que muitas mornas não falam da fome, miséria e tristeza? Seria uma questão primordial? No Estado Novo, com a voz cerceada, que restava ao poeta? Cantar os valores, os sentimentos do homem humilde e os seus momentos de luta corajosa que lhe deram felicidade. Esta atitude faz recordar Petrarca e Camões. Nos momentos de tristeza, questionam porque não se recordar dos momentos felizes passados; deveria cantar o Mindelo, do “São Vicente, que uma vez era uma maravilha, era outra coisa”<sup>375</sup>, ou afundar-se na “vil e apagada tristeza” de uma vida sem trabalho, ou ainda tratar a vida do ponto de vista hedonístico? Seria essa a atitude a tomar, ou refugiar-se, romanticamente, nos aspetos belos da própria Natureza, como numa atitude compensatória e de equilíbrio emocional? Voltando ao prefácio da sua obra de 1933, o compositor faz um levantamento temático, que no seu entender, a morna pode tratar, espelhando não só vários aspetos da vida emocional, mas também da vida coletiva dos cabo-verdianos na sua época. Assim, segundo o Autor, “o namorado distante que sente profundas saudades da sua ‘cretcheu’,<sup>376</sup> namorada, pode sentir a necessidade de compor uma morna, que pode exprimir ‘o drama dum amor infeliz’ como a felicidade do ‘amante apaixonado.’”<sup>377</sup> No entanto, o compositor alonga-se mais na exposição dos temas ligados à sociedade cabo-verdiana, e que a morna, no seu entender, pode tratar. Assim refere-se à emigração, muito intensa nessa época, ao

---

<sup>373</sup> Brito-Semedo. Ibid., p.294

<sup>374</sup> Laban, Michel, Ibid., p.16

<sup>375</sup> Morna de Sérgio Frusoni

<sup>376</sup> *Cretcheu*, palavra da língua cabo-verdiana, etimologicamente do português antigo “querer cheo” [txeo], *querer muito, com amor*, é uma forma substantivada. Significa, *namorada*.

<sup>377</sup> Cruz, Francisco Xavier da. Ibid., p.9, 10

afirmar que “o viajante na travessia de América – Cabo Verde, para espairecer o seu aborrecimento”, pode ser levado a compor uma morna, que também traduz uma tristeza, uma fatalidade, uma infelicidade – exemplo o naufrágio de um navio ou a partida dos emigrantes que seguem para a América ou qualquer outro país estrangeiro. A morna também pode tratar da “esterilidade dos campos de Cabo Verde num ano de estiagem”, mas “exprime alegria e despreocupação, se o ano é fértil ou se regressam os emigrantes cheios de oiro.”<sup>378</sup> B. Lèza elenca, assim, situações diversas da vivência coletiva na sociedade cabo-verdiana de então: “Enfim, tudo...tudo aquilo que é Cabo-verdiano tem expressão na ‘Morna’.”<sup>379</sup> O compositor assume, assim, o projeto de narrar a vivência coletiva, seguindo um dos caminhos por que necessariamente se deve passar na *national journey*, e alargando as temáticas em relação à geração anterior, a de Eugénio Tavares. Esse é o período de maior atividade performativa de B. Lèza. A sua música circula por todas as camadas sociais. Os músicos que acompanham as suas criações nas tocatinas diárias em sua casa, divulgam-nas em serenatas e nos bailes. Por sua vez, as moças que frequentam bailes, cantam-nas em casa, nos momentos de trabalho doméstico. As donas de casa cantam também nas suas lides diárias. Os marinheiros, normalmente, tocadores de violão, fazem viagens inter-ilhas e desse modo divulgam as novas músicas, que passam também a ser cantadas pelas lavadeiras nas ribeiras. É assim que a morna é transmitida e ganha maior visibilidade e dimensão, com a circulação dos músicos. As mornas do poeta estão nos ouvidos de todos. A música está no “ar de S. Vicente”. Nas salas de bailes, que não são poucas, nos bares, nos salões públicos para chamar a atenção dos poucos turistas e dos tripulantes dos barcos. Dos “bailes nacionais”, aos bailes das festas de romaria e piqueniques, ela circula, não através da comunicação social, porque ela ainda não existe, mas através do canto popular.

Tendo em conta a notoriedade atingida por B. Lèza através da sua atuação artística é de se referir que se travou entre ele e Baltasar Lopes da Silva uma cumplicidade bastante profícua de intercâmbio de ideias sobre a música cabo-verdiana e a brasileira, em geral, e a morna, em particular, assim como sobre a situação social e a vida intelectual mindelense. “Sendo ambos rapazes novos, estabeleceu-se entre os dois uma sólida amizade, que havia de perdurar até à morte do B. Lèza.”<sup>380</sup> Ganha enorme

---

<sup>378</sup> Cruz, Francisco Xavier da. Ibid.

<sup>379</sup> Cruz, Ibid., p. 11

<sup>380</sup> Lopes da Silva, Francisco. 1992. A Génese da Morna “Eclipse”. *Notícias* n°58. Mindelo. Junho de 1992. p. 15. Francisco Lopes da Silva era ensaísta e professor liceal.

prestígio entre a população, por ser um comunicador muito interessado na vida das pessoas, tendo fama de estar sempre bem-disposto e ser brincalhão. Granjeava, assim muita simpatia e amizades.<sup>381</sup>

Poder-se-á questionar sobre o que terá acontecido na música cabo-verdiana, para que a produção de B. Lèza desse período fosse considerada a mais significativa? É o momento em que ele introduz na morna modulações e acordes de transição e também em que sai dos relatos de pequenos episódios do quotidiano. Estas alongam-se agora numa criação mais artística do verso, pela escolha criteriosa das palavras musicais e significativamente certas, enriquecidas semanticamente pela adjetivação, dando um sabor romântico ao texto. Esse texto que, contudo, é aproximado da arte do dizer quotidiano, o que representa um aproveitamento do passado ainda recente, uma vez que sob a música importada do galope, as mulheres improvisavam textos e o estilo do seu falar do quotidiano urbano estava ainda presente no seu canto. Também relativamente a este aspeto, B. Lèza dá continuidade ao processo iniciado pela geração anterior e aprofunda a relação música/língua.

Na senda das modificações, ainda dentro da nova morna, altera a relação com os ouvintes, provocando novas sensações com a introdução do movimento lento e também pela valorização do modo como se passou a fazer o uso pronunciado do bordão. Este representa uma marcação nova no dedilhar do violão cabo-verdiano, em vez da marcação tradicional, do tocar rasgado, como num passado bastante recente, quando a viola servia de acompanhamento e de preenchimento de espaços vazios, característico da Boa Vista, ainda na ausência do cavaquinho, que só aparece em S. Vicente, muito mais tarde<sup>382</sup>, contrariamente ao que se pensa.

O compositor constrói um texto que lhe permite alargar o seu público urbano, numa sociedade de classes e de fluxos migratórios. Sendo que até aí, esse texto era restrito aos bairros pobres limítrofes e a uma parte sul da cidade do Mindelo, ele passa a atingir um espaço nacional popular, arquipelágico. As letras dos textos das mornas do músico atingem um nível literário tão elevado e apurado, que certos que não vivem na sua vizinhança julgam que alguns desses textos não são da sua autoria. Não acompanhavam o fenómeno produtivo como um processo. Com efeito, durante muito

---

<sup>381</sup> Laban, Michel. Ibid., p.17

<sup>382</sup> Como foi explicado anteriormente, segundo Luís Rendall, o cavaquinho entrou no Mindelo em 1916, vindo do Brasil, comprado a bordo de um barco a um brasileiro. Entrevista com Luís Rendall, Ibid..

tempo, o poeta e amigo de B. Lèza, Baltasar Lopes da Silva, era apontado como o autor da morna *Eclipse*, por ser uma das mornas de maior inspiração, conseguida tanto do ponto de vista literário como musical. Baltasar Lopes explica-nos: precisava de uma morna com determinadas características para uma das suas personagens masculinas, do seu romance *Chiquinho*, e lembrou-se de lançar um desafio a um poeta popular, que lhe fizesse uma morna. Deu-lhe o tema – um “eclipse”; e desse repto nasceu uma obra considerada prima.<sup>383</sup> Essa morna, para marcar ainda mais empatia, teve a sua apresentação pública no Liceu Infante D. Henrique, onde B. Lèza estudara. O evento nesse espaço nobre, forçosamente foi uma oportunidade que granjeou maior notoriedade ao mornista. Dois anos mais tarde, em 1936, são publicados excertos do romance *Chiquinho*, na revista *Claridade*, onde aparece a personagem masculina embalando o seu *cretcheu*, o seu amor, enquanto “os violinos morrem na doçura da melodia. Os violões batucam o acompanhamento. Sobressaem os cavaquinhos, que fazem um fundo frenético à morna langorosa”<sup>384</sup>, num baile de Carnaval, no Clube Derby, no Mindelo.

Já nas mornas de 1933, publicadas em *Uma Partícula da Lira Cabo-verdiana*, alguns dos temas que iriam ser desenvolvidos mais tarde por ele, após o seu regresso de Lisboa, aparecem noutras composições próprias e alheias: o amor, a tristeza pela morte de uma pessoa amiga, a amizade, a partida, o mar como confidente, o retrato de uma “miss” de um grupo carnavalesco, a carta de longe (saudades), a beleza da mulher, a separação (a despedida). Como foi referido acima, o trabalho de aprofundamento da relação entre a música e a língua renova-se e afina-se. Assim, há uma preocupação estilística na escolha das palavras, na elaboração dos versos dos seus poemas; na organização da estrutura métrica e nas áreas semânticas, adequando tudo ao tema proposto, o que representa uma maneira nova, responsável e rica de recriar essa música de origem popular. O que dá sentido a essa música é a relação íntima entre texto e melodia. A música é o suporte das ideias contidas no texto, o que obriga o compositor a cuidar da semântica e da medida do texto, reajustando-a à estrutura da frase musical, e ao mesmo tempo, procurando tirar da música os efeitos desejados. A maioria dos compositores de mornas faz primeiro o texto e depois procura a música. Há os que fazem tudo simultaneamente e, nesse caso, depois revêm o texto. Sabe-se que as mudanças são motivadas, sentidas, às vezes, como uma certa necessidade. Serão essas

---

<sup>383</sup> Em entrevista concedida a Moacyr Rodrigues, no Mindelo, 1986.

<sup>384</sup> Lopes da Silva, Baltasar. 1997. *Ibid.*, p.126

as tais “necessidades conflituosas” (*confliting needs*) de que fala John Blacking (1973)?<sup>385</sup> De entre as mudanças operadas por B. Lèza, pode dizer-se que, para além das modulações e acordes de passagem e do abandono de pequenos poemas curtos e irregulares, se evidencia também a introdução de estâncias mais perto das estruturas da poesia erudita portuguesa.

As mornas de B. Lèza têm já influência de Eugénio Tavares, muito em voga em todo o Arquipélago nos anos 30. Algumas destas mornas têm medida certa, como *Resposta de Segredo co Mar*, de sete estâncias (de quatro quadras e três tercetos e sílabas métricas de números irregulares de nove, dez e onze) ou *Segredo co Mar*, de seis quadras, ou ainda *Pensamento*, de três estâncias, duas de oito versos, entremeada de uma quadra, de versos de doze sílabas. Mas, não obstante o facto de dar continuidade às medidas introduzidas pelo poeta da Brava, com o tempo, B. Lèza abandona-as, reduzindo a extensão das estâncias a três, como se pode ver na maior parte dos textos posteriores, sendo atribuída à segunda a função de coro, dando assim continuidade a um elemento que já existia. Revelava, dessa forma, dominar a poética, pela maneira como explora a prosódia, a pausa e o ritmo interior dos versos. O problema do ritmo está ligado à prosódia, à acentuação que ele explora muito bem, relacionando bem as palavras às unidades musicais, pronunciando as vogais longas ou breves quando necessárias e quando combinadas à melodia e ao ritmo. Outras vezes, a cesura cai logo na primeira sílaba métrica, como se pode ver na morna *Eclipse*, em que, no primeiro verso, a acentuação recai sobre a primeira sílaba de “Lua”, que é mais longa. Assim, nem a música sobeja, dando a impressão de falta de suporte e nem a palavra dá a sensação de estar apertada, congestionada. Desconstrói a melodia em abono do ritmo e adapta-a ao novo andamento, não usando o da tradição popular – por exemplo, na morna *Resposta de Segredo co Mar*, contrariamente ao que sucedia antes, a morna é mais calma porque o verso é mais longo. Do binário passa-se ao quaternário, e estende-se a melodia, adaptando-a à extensão do novo tipo de verso. Anteriormente, o verso era curto, mais rápido, como na morna da Boavista cantada por mulheres. Desta forma, reajusta os seus versos à música, através de contrações de sílabas, de elipses e de síncope. Faz outro tipo de pausa e de cesura. O fim do verso não coincide necessariamente com o fim da frase dita ou cantada, ela extravasa o verso, dando maior extensão à frase, à ideia. Acelera ou encurta o ritmo consoante o tamanho da frase e a

---

<sup>385</sup> Blacking. 1973. Ibid.

intenção a ser explorada. Na segunda fase domina ambos os textos, tanto o gramatical com o musical; ele está à vontade na música e livre, na medida em que se sente suficientemente liberto do peso da tradição para recriar. É um artista do verso. Como afirma Bohlman (2011), a música é poética cantada. O prestígio alcançado por B. Lèza em Cabo Verde leva-o a ser escolhido para representar a colónia, em Portugal, no certame que se realizava em Lisboa, em 1940. Numa cidade com elites culturais como a do Mindelo, no momento da celebração do Duplo Centenário - o da Fundação do Reino de Portugal (1140) e o da Restauração da Independência (1640) - a escolha do B. Lèza para representar Cabo Verde atesta sem dúvida o seu prestígio.

A 26 de Maio de 1940, o jornal *O Século* noticia, na primeira página, 4ª coluna, a chegada a Lisboa dos colonos de Cabo Verde convidados, alguns sapateiros e carpinteiros, para assistirem às festas Centenárias, e não refere os artistas, que tinham seguido no mesmo barco. Noutro jornal também muito conhecido da capital portuguesa, numa notícia breve, reporta-se a chegada ao continente de alguns colonos residentes na cidade da Praia. Apenas o *Diário de Lisboa*, num pequeno e breve parágrafo refere-se à chegada no “n/m Angola” “também de cinco músicos bronzeados, de Cabo Verde, destinados à secção Colonial da Exposição do Mundo Português.”<sup>386</sup> Entre os acompanhantes de Francisco da Cruz, destacam-se, entre outros, Pedro Alcântara Ramos (Tchuff)<sup>387</sup>, canto e violão, de uma grande família de músicos do Mindelo, Adolfo Silva (Eddy Moreno)<sup>388</sup>, violão, Jack Baliza, violão, Justino da Cruz Évora (Djut) violão e violino, primo de B. Lèza e pai de Cesária Évora, e Lela Preciosa, violão.<sup>389</sup> Em Lisboa, depois de atuarem na Praça do Império, atuaram no Pavilhão dos Desportos, no Casino Estoril e em certas casas de fados. Depois das suas participações na Exposição Colonial do Mundo Português, ficaram mais alguns dias atuando em casas particulares de espetáculos e inclusive no Parque Mayer. Quase todos regressaram a

---

<sup>386</sup> Chegaram os colonos de Cabo Verde. *O Século*, Lisboa, 26 de Maio de 1940.

<sup>387</sup> Filho de António Ramos, vulgo António Tchitche, compositor de mornas, músico, tamboreiro, pai de Tututa Évora, compositora e pianista, mãe da compositora de mornas Jenny Évora e da cantora Magda Évora.

<sup>388</sup> Filho de António de João “Xalino” Silva, músico, irmão de músicos como Eduardo Xalino, Armando Xalino, Djô d’Elói, Djuta Ben David, Val Xalino.

<sup>389</sup> As fontes são várias: Baltasar Lopes, numa folha dactilografada informa de memória alguns dos nomes, essa lista é-me completada por João Cardoso, em entrevista, 1988 no Mindelo e confirmada por Gláucia Nogueira em Nogueira, Gláucia, 2005. *O Tempo de B.Léza – documentos e memórias*: Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Cabo Verde.<sup>390</sup> Contudo, dado o agravamento da sua condição de saúde, devido à doença de que vinha sofrendo, B. Lèza fica em Lisboa internado no Hospital do Ultramar, hoje Hospital Egas Moniz. Ficou também Eddy Moreno, que preferiu tentar a sorte como artista de espetáculos do *music-hall* e revistas do Parque Mayer. Eddy foi compositor, cantor e artista do *music-hall*, interpretando canções internacionais e brasileiras. É o célebre compositor da coladeira *Grandeza*, cantada pela irmã Djuta Silva, e recentemente lançada de novo pela Titina.<sup>391</sup>

Em 1945, ao não notar progressos na sua cura, desejoso de regressar à terra e preocupado também com a situação económica da mãe, ele embarca para o Mindelo.

### III.5.2. A aclamação do artista e a exaltação da terra

À sua chegada ao Mindelo, foi recebido apoteoticamente: “Do cais à Salina, dos lados do Palácio, de Fonte Cónego, Monte Sossego, daqui, dali, gente-de-mundo corria a desfrutar o espetáculo.”<sup>392</sup> Foi dessa maneira que o escritor português e também das literaturas cabo-verdianas, Manuel Ferreira (1958), ao tempo militar no Mindelo, recordou o poeta, anos mais tarde, por ocasião da sua morte. Pessoas da alta burguesia “dispensaram um automóvel descapotável, tipo “dona Elvira” para recebê-lo. O povo encheu as ruas ovacionando-o.” Mais tarde, aquando da chegada da mulher, Maria Luíza, ela teve receção similar.<sup>393</sup>

A partir desse momento, B. Lèza instalou-se numa casa da Fonte Doutor, mesmo em frente da residência da família Duarte Silva, onde morava o seu principal protetor, o professor e deputado Adriano Duarte Silva.<sup>394</sup> Aí nasceram os seus dois filhos, Vladomiro e Osvaldo. É comum, no Mindelo, atribuir-se a B. Lèza centenas de mornas.

---

<sup>390</sup> Vidal, Ceres. 2009. Maria Luísa, a Musa que enfeitiçou B. Lèza. *Artilheira*. Mindelo. nº 95/96 de Dezembro 2008/Janeiro de 2009.

<sup>391</sup> Vidal, Ceres. Ibid.

<sup>392</sup> Ferreira, Manuel, 1958. B. Lèza – O doce Troveiro. “Artes e Letras” do *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 /12 /1958.

<sup>393</sup> Vidal, Ceres. Ibid.

<sup>394</sup> Adriano Duarte Silva nasceu no Mindelo, em 1898. Formou-se em Direito e em Ciências Sociais pela Universidade de Lisboa. Em 1922 ingressou na docência no liceu Infante D. Henrique e em 1924 foi nomeado reitor pela primeira vez. Foi deputado por Cabo Verde à Assembleia Nacional Portuguesa durante 16 anos.



Mas as apontadas pela jornalista Gláucia Nogueira (2005)<sup>395</sup> são à volta de cinquenta e uma. Entretanto, as recolhidas pelo Autor deste trabalho, são oitenta e duas mornas, contando-se também oito marchas e sambas carnavalescos. De coautoria com Luís Rendall ele escreveu duas mornas: *Isolada* e *Alfacinha*, sendo as letras de B. Lèza e as músicas de Rendall. De referir que Luís Rendall, tendo sido mestre de B. Lèza, esteve ligado por muito tempo no Mindelo, tocando juntos, antes de B. Lèza ter ido para o Fogo. Após a vinda do pupilo do Fogo e mesmo depois deste ter regressado de Lisboa, 1945, e estando Luís Rendall, na Boa Vista, continuaram a colaborar nalgumas composições de mornas. Luís Rendall compunha a música e enviava-a ao compadre, B. Lèza, para este fazer as letras.

Em *Odjos di Nha*, como foi referido, a letra é de Jorge Barbosa. Outra morna que tem música dele e letra de Mário Marta, é *Ribeira Grande*. Surpreendentemente, só compôs uma coladeira, intitulada *Nhô Antône*, também conhecida por *Galo Bedjo*. As poesias das mornas pertencem todas ao género lírico e é com B. Lèza, que elas, no Mindelo, passam a pertencer essencialmente ao género lírico.

Como já foi dito acima, os temas das mornas de B. Lèza distinguem-se das tradicionais, embora sejam, na maior parte, os mesmos da literatura erudita da época. O poeta inicia um período novo, ao mesmo tempo, áureo da poesia lírica da morna, em que ele marca a divisão nítida dos géneros mindelenses. Por influência da *Claridade*, a morna em B. Lèza passa a abordar os seguintes temas: partida/regresso, o amor à terra, o perscrutar do horizonte, a “carta de longe”, o mar como personagem. Todos esses temas relacionam-se também com a divisa da *Claridade* “querer ficar e ter que partir; querer partir e ter que ficar”, que reflete o dilema cabo-verdiano.

Ele separa a morna tradicional, em poesia lírica e satírica; reescreve a morna apenas na lírica; criam-se nitidamente dois géneros, em que a coladeira herda o lado satírico que pertencera à morna tradicional e a morna torna-se puramente lírica; durante esse período intervalar aparece a morna-coladeira, que durou pouco tempo, produzida por outros compositores. Por outro lado, ele baseia-se na *folk culture* e recorre à “intertextualidade como ferramenta criativa,”<sup>396</sup> como sugere Liliana Casanella Cué (2005) para a *timba cubana*, recuperando os elementos da literatura tradicional para

---

<sup>395</sup> Nogueira, Gláucia, *Ibid.*, p. 87

<sup>396</sup> Cué, Liliana Casanella. 2005. Intertextualidad en las letras de timba cubana. Primeros apuntes. *Trans – Revista Transcultural de Música*. 9, ed. Rubem López Cano.

compor os seus poemas. Assim, ele dá ao seu público a possibilidade de os descodificar sem dificuldades, porque este não sente qualquer quebra na continuidade, pelo contrário, leva-o a uma procura constante da nova produção. Com esta atitude o poeta mostra que, na sua relação com a herança do passado, soube seleccionar os elementos necessários ao seu novo trabalho e posteriormente, utilizou-os já integrados num novo trabalho, atitude semelhante, mas de forma mais específica, a que Iñigo Sánchez Fuarros (2005) chamou de “apropriação da tradição a partir de dentro”, no seu artigo em torno da timba e da rumba.<sup>397</sup> Essa reinscrição com a reelaboração de elementos cénicos, hábitos e costumes, gestos e linguagem, teve lugar, em primeira mão, na Brava, com Eugénio Tavares (1867-1930), mas também o jovem Francisco Xavier, que se serviu do texto tradicional, *mutatis mutandis*, e mobilizou recursos literários de modo a reconstruir o universo díspar da mundividência nacional cabo-verdiana.

Estes são elementos permanentes e identificadores na poesia popular cabo-verdiana; além da “mãe”, da “terra”, já referidos, encontram-se outros elementos constitutivos desse descritivo/narrativo, como as “ondas do mar”, o “azul do céu”, a “lua”, que desde a primeira hora tomam o aspeto de figuras importantes, chegando mesmo a ser personagens, com a sua antropomorfização. São personagens com os quais o poeta dialoga, tornando-os verdadeiros confidentes e participantes dos problemas de amor e das suas reflexões. Na nova morna, estes elementos estão associados à problemática da partida e do regresso. Vemos que são tropos constantes nos textos, desde os primeiros momentos, em *Resposta de Segredo co Mar*, feito após a sua saída do Fogo, a caminho da Praia, onde tinha deixado a mulher amada sob pressão, e quiçá, tendo sido a causa da sua saída, o facto de ter ousado apaixonar-se por uma das filhas de um abastado armador do Fogo. Essa morna é, segundo nota do poeta, “inspirada no decurso d’um transe doloroso.”<sup>398</sup>

O mar das ilhas é considerado por muitos ilhéus como um mar sagrado que acompanha o cabo-verdiano pelas suas andanças pelo mundo, é um mar que ele reconhece, como recorda o poeta Armando de Pina, sentado na praia de Nantusket, em Massachusetts, que ao olhar para as ondas, reconheceu o mar da sua ilha, Brava. O mar que nos separa do outro lado do Atlântico, é o mesmo que nos liga a Cabo Verde: “a

---

<sup>397</sup> Fuarros, Iñigo Sánchez. 2005. Timba, rumba y la “apropiación desde dentro dentro”. *Trans – Revista Transcultural de Música*. 9 ed. Ruben López Cano.

<sup>398</sup> Cruz, Francisco Xavier da, *Ibid.*, p.23

separar-nos o mar/ e a ligar-nos também o mar, / assim severa é a minha dor” (- B. Lèza). O advérbio “também” no 2º verso adquire um sentido profundamente irónico. Como se a natureza troçasse do sujeito emigrante. É só atravessar o mar para ter pão. Trata-se do dilema do homem cabo-verdiano, e ao mesmo tempo, o seu desespero.

O mar, assim como outros elementos da natureza, é mais do que um elemento a ser descrito, é sobretudo um dos objetos que se pretende pormenorizar em termos de essência. É conotado quase sempre com a saudade, o sofrimento, a tristeza, ou seja, conteúdos de carácter disfórico que poderiam comprometer a intenção lúdica da morna. O mar e a lua cheia funcionam como sinédoque do pensamento que é o constante desejo do cabo-verdiano estar na sua terra. Esta ligação entre a natureza, o território e o povo é uma etapa essencial da *national journey*, como afirma Bohlman (2011). As décadas de 1940-1950 são as de maior produção mornística de B. Lèza, e correspondem ao período em que ele exerce a maior influência sobre o ambiente musical da cidade do Mindelo. Há toda uma mística que envolve a cidade do Mindelo assim que ela começou a ser cantada pelo poeta mindelense nas suas mornas. Após o seu regresso a S. Vicente em 1945, numa atitude de valorização da sua terra, procurou mais intensamente revelar o espírito sensível e artístico da identidade cabo-verdiana, explorando as linhas melódicas dominantes da morna, contribuindo desta forma para uma maior coesão dos vários grupos que formavam as redes culturais do Mindelo. Foi nessa mesma altura que se pretendeu passar a considerar a morna como “filha do fado”, procurando fragilizar a sua forte e íntima relação com a vivência dos cabo-verdianos. Este facto, por si só, é revelador da potencialidade da morna como instrumento de construção de um espaço do “nós” e da comunidade imaginada, de que fala Anderson. Como Stokes referiu, nestas situações a construção da diferença é simbolicamente combatida:

“Dominant groups oppose, with a violence which is either explicit or ‘douce’ (Bourdieu, 1977), the construction of difference when it confronts their interest.”<sup>399</sup>

O carinho com que envolveu a cidade fez dela algo desejada por todos. Explorou os sentimentos e as emoções dos seus habitantes, unindo-os num só desejo – o de ver progredir a sua ilha, a sua cidade, a sua pátria, *nha terra*, a *mamãe-terra* dos claridosos. Cantou-a enquanto estrutura de base da tríade, entre a terra, a água e o céu, tornando-a

---

<sup>399</sup> Stokes, Ibid., p.8

mais verdadeira e, até, insolente, as suas noites, a cor do seu luar, o azul das suas águas do mar, as suas mulatas com os olhos sedutores. B. Lèza liberta-se daquela estreiteza provinciana que limitava as mornas a um desenvolvimento, num sistema quase de parafuso, sem se alargarem os movimentos circuncêntricos de que vinham possuídas, isto é, afunilavam-se. É esta liberdade, esta leveza poética que se sente com a nova imagística que se diferenciou das semânticas anteriores, da sua sintaxe, das comparações ousadas, cheias de sensações visuais (*nôte di Mindelo*<sup>400</sup> *é sedutor, di odjo sim c’ma nós mulata*) e das metáforas novas (*na bô rêgaço em flor*) que excedem em tudo o que vinha de trás; é uma outra estilística em que a metáfora aparece com mais frequência, e a expressão *os olhos* da mulata é uma sinédoque da beleza da mulher. O *regaço* é a metáfora do aconchego materno, onde o filho se sente protegido. Apesar da elevação literária ter um antecedente responsável, Eugénio Tavares, pela elevação da linguagem quotidiana em literária, a adjetivação, além de variada, aparece pela primeira vez. As repetições de valor anafórico – *nôte*, repetida quatro vezes, na mesma estância, bem como a palavra *Mindelo* – têm o valor mágico de forçar a interiorização das palavras ou ideias. Há um jogo de cores que transmite alegria à poesia.

### Note de Mindelo

Note di Mindelo ê sabe e silenciosa  
Note di Mindelo ê branca e luminosa  
Note di amor  
Di luar ‘sim como prata  
Note de Mindelo ê sedutor  
Di odjo ‘sim c’ma nós mulata.

### Coro

Mindelo,  
Paraíso di amor  
Mindelo,  
Terra sabe e incantador  
Mindelo,  
Terra di lua e serenata.  
Mindelo,  
Berço di crióla e mulata.

---

<sup>400</sup> *Note de Mindelo*, morna feita em honra do Governador Amadeu Gomes de Figueiredo, mecenas dos poetas, e cantada em estreia, pelo poeta B. Lèza, à porta do palácio do governo no Mindelo, em 1939.

Note serena  
Di luar na ceu.  
Note morena  
Mansa e mimador  
Mindelo!  
Na bô rêgaço em flor – bis  
Dixá-m niná nôss Amadeu.

### Noite de Mindelo

Tradução Livre:

/A noite do Mindelo é prazerosa e silenciosa/a noite do Mindelo é branca e luminosa/noite de amor/de luar assim como prata./A noite do Mindelo é sedutora/de olhos assim como os da mulata./

Mindelo/paraíso de amor/Mindelo/terra agradável e encantadora/Mindelo/terra de lua e serenata/ Mindelo/ berço de crioulas e mulatas./

Noite serena/de luar no céu/noite morena/mansa e *mimadora*/Mindelo!/No teu regaço em flor/deixa-me ninar o nosso Amadeu./

No fundo, esta morna é um hino de amor à sua cidade natal, que ele envolve de “um céu radioso”, onde o sol desponta “em leque” espalhando os seus “raios luminosos” pela ilha e pelo mar de redor; a noite do Mindelo é “sedutora” como os olhos da mulata. Trata-se de uma comparação, o poeta dá à noite qualidades humanas, ela seduz, e tem uma retórica de poeta consagrado, pois além da comparação usa na mesma frase uma prosopopeia e uma hipérbole. B. Lèza canta desta forma a mulata, não só o tipo “rácico” que ele enaltecia, mas também a sedução que a cidade exercia sobre aqueles que a visitavam. Punham-nos ao colo “ninvam-nos” – *na bô regaço em flor nô niná nôss Amadeu*.<sup>401</sup> Assim, também o governador, protetor dos poetas de Cabo Verde, era “ninado” pelo mindelense.

O termo “ninar” surge porque durante muito tempo a morna servia de cantiga de embalar as crianças, quando tardavam em dormir. “Não existem como na Europa canções para embalar crianças (...) em tais circunstâncias, as mornas correntes são cantadas com suas palavras de origem ou com outras imaginadas no momento.”<sup>402</sup>

---

<sup>401</sup> Num dado momento reuniu os poetas de Cabo Verde na cidade dos poetas populares, para que fossem vistos e ovacionados. Assim aconteceu. Manuel Ferreira faz referência a esses facto dizendo que o povo saiu à rua ovacionando os seus poetas.

<sup>402</sup> Bonnafox, Désiré. Ibid., p.1

*Nôte di cretcheu di luar sim c'ma sirena* (a noite de amor/namorada assim como o amor da sereia, ao luar). Estamos perante um jogo de palavras: *cretcheu*, que significa amor e ao mesmo tempo namorada (o amor do poeta), e a sereia da tradição popular que vai à praia procurar o seu amor perdido, diferente das sereias da obra clássica, *Odisseia*, que deitavam a perder os heróis marinheiros...

Nesta morna, *Note de Mindelo*, que é um poema de três estâncias, de seis versos cada, o poeta repete a palavra Mindelo nove vezes e a palavra noite sete vezes, levando os ouvintes incautos a dar maior atenção ao aspeto romântico da terra e da natureza evocadas, como “lua branca”, “de prata”, “sedutora”, que deita a perder o notívago. Também na Europa, o nacionalismo é marcado pelo romantismo que repudia a colonização cultural greco-latino, que o expatria, e regressa a tudo o que é seu, do país, em oposição àquilo que lhe é alheio, o classicismo, que evoca o belo distante, ausente do seu território. Aqui o poeta volta ao uso das expressões “olhos da mulata”, “silêncio”, “serenata”, que o “mima”, que marcam a transição para aquilo que é seu.

Na capital do império, B. Lèza pede às “ondas sagradas do Tejo” que lhe levem um *Recado* à terra (morna mais conhecida por *Ondas Sagradas do Tejo*). O poeta volta a nomear a sua terra, identificando-a: *nha terra é quel piquinino, é S.Vicente que é di meu*. Para que o portador do recado, o mar, não se engane, ele reafirma a paternidade da terra: *Fidjo d' Oceano, Fidjo di Cêu,/ Terra di nha manhe, terra di nha cretcheu*. E, quando de regresso a Cabo Verde, avistando Mindelo de longe, ele exulta perante a silhueta da ilha de S. Vicente no horizonte, e grita de alegria, revelando o seu carinho pela sua terra natal, com a morna *Alô Alô Mindelo* (1948):

### **Alô Alô Mindelo**

Djá-m oyá nha terra  
Piquinina na mar ta nacê  
Na onda di mar êl parcê-m  
Um minino na berço.  
[...]  
Alô, alô Sanvicente  
Berço di nha manhe  
Alô, alô Mindelo  
Terra sabe di nha gente.

Tradução livre:

/Já avistei a minha terra/pequenina no mar a nascer/nas ondas do mar parece-me/um menino no berço./ [...]

Alô, alô S. Vicente/ berço da minha mãe/alô, alô Mindelo/terra prazerosa da minha gente./

A poética de B. Lèza está mais ligada ao amor (através do beijo), às ondas do mar e ao céu, e o Mindelo é sempre *o berço*, o regaço da mãe, da sua progenitora, o lugar de proteção. A terra é *sabe* (maravilhosa terra de amor, onde se sente bem). Dá ao Mindelo uma conotação idílica. No Mindelo, ele reconstitui toda a atmosfera sentimental que o envolveu desde a infância. B. Lèza é assim corresponsável pela criação proverbial do mito do Mindelo, com toda a sua poética.

Ao referir o Mindelo como “terra da minha mãe” (*terra di nha manhe*) e “terra da minha gente” (*terra di nha gente*) cria uma metáfora da *pátria*. Cantou as cores do mar e do céu, e os seus amores, bem como a *morabeza*, o modo de ser e estar da “sua gente” como em *Birinha di Mar* e *Mar Azul*.

### **Birinha di Mar**

M bem na birinha di mar  
Canta´- b ês morna baixim  
Na onda azul ta rolâ  
M bem dò-b um bijim  
Pa nha vuzim.

#### **Coro**

Ronco di mar, hino di sôdade  
Ronco di mar, sôdade di longe  
Ó mar, na flor di scuma  
Dixá-m dò-b um bijim  
Pá nhá vuzim.  
Pará, ó mar, bô uví  
Vôz di fidjo maguado  
Pará bo onda zangado  
Bô dixá-m dá-b um bijim  
Pâ nha vuzim.

Tradução livre:

/Vim à beirinha do mar/ Cantar-te esta morna baixinho/ Na onda azul a rolar/  
Vim dar-te este beijinho/ Para o meu avozinho.

Ronco do mar, hino da saudade/ Ronco do mar, saudades de longe./ Ó mar, na flor das tuas espumas/ Deixa-me dar-te um beijinho para o meu avozinho./Pára, ó mar, escuta/ A voz da filha magoada/ Pára as tuas ondas zangadas/ Deixa-me dar-te um beijinho/ Para o meu avozinho./

O poema obedece ainda a uma estruturação antiga, de três estâncias, à maneira tradicional portuguesa, porque era o único modelo que se conhecia da escola. Cada estrofe era constituída por três versos, e o refrão por dois versos; a segunda estância é o coro. O poeta ainda tentou usar rimas. Manda o mar parar as suas “ondas zangadas” uma vez que o “filho magoado”, porque ausente da terra, sofre. Quer enviar mensagens de carinho, de amor filial ao avô que ficou em S. Vicente. O uso de diminutivos repetidos no refrão serve para exteriorizar esse amor carinhoso que a criança dedica ao avozinho (*vuzim*) enviando-lhe beijos (*bijim*). A voz do mar é o seu ronco, que o poeta identifica como a “voz de saudade.” Esse é um dos muitos poemas saídos das conversas entre o Autor e as pessoas que lhe encomendavam mornas, neste caso, a pequenita que ia embarcar e deixava o avô. A sensibilidade do poeta era reconhecida por interpretar e representar os desejos das pessoas.

O mar umas vezes é um interlocutor, e outras, quando se está na *terra longe*, é um confidente. Nas ilhas, o homem rapidamente se isola para junto do mar, para poder monologar; quantas vezes o monólogo não passa de um diálogo interior! Como sempre, o canto da morna veicula uma mensagem. O mar azul, como é na realidade o das ilhas, rola na areia ou em pleno oceano. As ondas que se encavalitam umas nas outras são o reflexo da inquietação do poeta. Através da morna, a personagem, uma menina que está distante, envia um ósculo ao avozinho que a criou na ilha, até ela ir juntar-se à mãe no estrangeiro. Como já foi dito noutras circunstâncias é sempre uma pequena história, individual ou não, que pertence a um arquitexto, a sociedade. Aí funde-se o narrativo com o descritivo.

### **Morabeza**

Sol dispontá num *leque radioso*,  
Sol di Mindel infeitá *c'sê bstid luminoso*,  
Ce u *bstí di azul tud' bordòd d'ôr*,  
Mindel di nort a sul *bstí di gala e flôr*.

Gente di Mindel  
No *abrí nôs bròce*,  
No *pô coraçon na mon*,  
Pa nô bem *dá um abraç'*,  
*Abraç' di morabeza*,  
Di nôs de Sanvicente,  
Êss *hom' d' alma grand*,



Di rôstu sabe e contente. (1938)

Tradução Livre:

/O sol despontou em forma de leque radioso./ O sol do Mindelo enfeitou-se com o seu vestido luminoso,/o seu vestido azul todo bordado de ouro./O Mindelo de norte a sul vestiu-se de gala e flor./

Gente do Mindelo/abramos os braços,/ ponhemos o coração nas mãos/para virmos dar um abraço/, abraço de amor,/próprio de S. Vicente,/ esse homem de alma grande/de rosto agradável e contente./

Nesta morna, o compositor descreve a forma como o dia nasceu, cheio de sol, e compara o nascer do sol radioso a um leque. Mindelo vestiu-se de cores, de azul lavrado de ouro, de norte a sul, de braços abertos para receber o visitante. O que ele visa é o semblante, em quase todos os poemas, para descrever as pessoas. O “eu” poético enumera os elementos mais importantes que refletem uma leveza de alma que caracteriza a população do Mindelo na receção das pessoas que visitam a cidade, como no caso em apreço. Caracteriza o Governador da Guiné como um homem franco, amigo, sendo esses os traços da sua personalidade que melhor se evidenciam através do rosto. Ele incita as gentes do Mindelo a engalanarem-se com as melhores cores, como as do *ouro bordado sobre o azul*. Recebê-lo com a amizade, que é característica da gente do Mindelo (*morabeza di nôs*). O poeta aqui atribui uma personalidade ao que ele chama de “gente do Mindelo”.

### Miss Unidos

Uma moreninha linda,  
Criança ainda,  
Um mimo di amor,  
É Miss Unidos formosa.  
Criolinha sabe,  
Um rosto tristonho,  
Uns olhos di sonho,  
Ess odjo di bejo  
Di Miss Unidos nha desejo.  
Barboleta mansa  
Di odjos vago,  
Simc’ma lago.  
Odjo di strela  
Dibruçado na céu.  
Na ês m otchá quel duçura,

M otchá quel cretcheu,  
Di Miss sempre Unidos.

Êss odjo raro di mudjêr  
Di tud perfeição.  
Êss odjo lindo di criòla  
Ê nôs perdição.  
Na carmin di sê bejo

Tradução Livre:

/Uma moreninha linda,/criança ainda,/um mimo de amor,/é miss Unidos,  
formosa./ Crioulinha querida/ um rosto tristonho,/uns olhos de sonho,/esses olhos de  
beijo/ de miss Unidos, meu desejo./ Borboleta mansa/de olhos vagos,/ como um  
lago./Olhos de estrela/ debruçada no céu./ Neles encontrei a doçura,/ encontrei o  
amor/de Miss sempre Unidos./

Esses olhos raros de mulher/ de perfeição./ Esses olhos lindos de crioula/ que é a  
nossa perdição./ No carmin do seu beijo./

*Miss Unidos* é uma morna dedicada à rainha de um grupo carnavalesco de nome  
“Unidos”, (a rainha eleita em cada grupo passava a ser conhecida por “miss”). Volta a  
usar os mesmos traços na sua caracterização; o que difere são os adjetivos e os  
determinativos: de olhos raros (*odjo raro*), olhos de sonho/olhos para serem beijados/  
que provocam desejos/. Borboleta mansa/de olhos vagos/como um lago/Olhos de estrela  
/debruçado no céu./Neles encontrei a doçura/ de amor de miss Unidos./ O que ressalta  
dessa poesia é a descrição romantizada, característica da poesia da morna cabo-verdiana  
em oposição à poesia culta da mesma época. A poesia culta da Claridade é neorrealista,  
que segue a divisa do movimento, ou melhor, as palavras de ordem “fincar os pés na  
terra,” deixar de sonhos e encarar a realidade do país e conhecer os seus problemas.  
Contudo, não deixa de ser o outro reverso da medalha do homem cabo-verdiano,  
ignorado por aqueles que visitavam o Arquipélago.

## Eclipse

Lua rayá na azul di céu  
Dum nôt sereno d’Abril  
Sê luz spadjá na mato  
Má na rôsto di nha qu’rêcheu!

Nô di luar di prata

De céu bordado de strêla;  
Nôt qui bêjá nha mulata,  
E a mi êl dexá-m  
sô cô sê recordaçon

Era um nôl de poesia,  
na céu...  
Nôl de sonho e de amor  
Celeste...  
Que lua sin c'ma nèva fria  
Rayá co sê splendor  
Na rôsto de nha qu'rêcheu.

Depôs lua toldá de nèva...  
Sê luz perdê quel poesia  
Nôl mêngudjá na trêva  
E mundo perdê ligria.

Sô um brisa lève de amor  
Ficá tâ ondiá na scuro  
Daquel silênce de dôr  
Que eclipse 'spadjá  
Num nôte de luar tam puro.

Nha qu'rêcheu perdê sorriso  
De sê rosto...  
E alegria de moça  
Faguêra...  
Paquê lua nôs companhêra  
Tem hora de alegria  
E hora de dsgôsto. (1934)

Tradução livre:

/A lua raiou no azul do céu/numa noite serena de Abril/espalhou a sua luz no mato/ e no rosto do meu amor!/  
Noite de luar de prata/num céu bordado de estrelas;/noite que beijou a minha mulata/e a mim deixou-me/ apenas com a sua recordação./

Era uma noite de poesia/ no céu;/noite de sonho e de amor/ celeste.../De luar como noiva fria,/raiou com todo o seu esplendor/ no rosto do meu amor./

Depois a lua toldou-se de névoa.../ e a sua luz perdeu a poesia/ a noite mergulhou na treva/ o mundo perdeu alegria./

Apenas uma brisa leve de amor/ficou a flutuar no escuro/naquele silêncio de dor/que o eclipse se espelhou/numa noite de luar tão puro./

A minha namorada/ perdeu o sorriso/ do seu rosto.../E a alegria de moça/ fagueira.../Porque a Lua nossa companheira/tem horas de alegria/e horas de desgosto./

Esta morna e outras aqui apontadas como *Note de Mindelo*, *Barca Sagres*, *Miss Unidos*, *Morabeza*, *Brasil*, a sua última morna *Lua nha testemunha* e tantas outras, fizeram de B. Lèza o cultor da morna mais apreciada em Cabo Verde na sua geração, pela sua poesia e pela grande contribuição musical, enriquecendo a morna. Como foi dito acima, é do convívio com Baltasar Lopes que surgiu o desafio da composição da morna *Eclipse* lançado pelo poeta culto, Baltasar Lopes, ao poeta popular Xavier da Cruz “B. Lèza”, com a intensão de saber como é que ele reagiria perante um tema bastante ousado para uma morna. Por muito tempo, julgou-se que essa morna tinha uma dupla autoria, Baltasar Lopes/B. Lèza, dadas as envolvências socioculturais dos dois, na música cabo-verdiana; mas foi o próprio Baltasar Lopes quem desfez essa dúvida através das entrevistas que me concedeu e ao professor de literatura Michel Laban, no Mindelo, nos anos 1980.<sup>403</sup> *Eclipse* é uma morna feita em estilo romântico, que narra duas histórias de amor, uma celeste, lua e sol, e a outra, entre um par de namorados, o “eu” poético e a sua *qu'rêcheu*, numa estrutura bem elaborada e rica de ingredientes semântico-estilísticos. Descreve a natureza da ilha de S. Vicente e é um exemplo concreto e bem-sucedido da colaboração que pôde surgir nessa época entre a poesia popular e a culta.

Do acima exposto, ficou também patente que B.Lèza assumiu conscientemente a função de agente que conduz a morna na sua *national journey*. No Mindelo, a partir da década de 1930, intensifica-se e aprimora-se o trabalho de união língua/música, alargam-se as temáticas da vivência coletiva que surgem no texto e a ligação do povo com a Natureza é muito evocada, chegando-se, por diversas vezes, a comparar explicitamente a Terra-Mãe à própria mãe ou namorada (*cretcheu*). Como também foi visto, o texto elaborado por B. Lèza interpela e atinge as diversas camadas urbanas.

No ambiente urbano do Mindelo de 1930, a morna inicia a etapa final da sua *national journey* e assume-se na sociedade cabo-verdiana como uma música nacional.

---

<sup>403</sup> Laban, Michel. 1992. *Cabo Verde – Encontro com Escritores*: Porto. Fundação Engº António de Almeida, p.16

#### IV. A morna em Cabo Verde e na diáspora: da denúncia dos dramas sociais à luta de libertação nacional (1945 – 1975)

##### IV.1. A produção e vivências musicais no Mindelo musical nos anos 40 e 50

##### IV.1.1. A rua e os bairros como locais de socialização musical dos mindelenses

Para elaboração deste capítulo, recorreu-se a estudos de diversos autores. Assim, para Geertz (1973), a prática etnográfica consiste na recolha de “dados” que são as construções do Antropólogo baseadas nas construções dos outros. Citando:

“Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.”<sup>404</sup>

Foi também rico de sugestões o artigo de K. Kaufman Shelemay (2006) *Music, Memory and History*, no qual a Autora relaciona a Música, a Memória e a História através de um trabalho etnográfico, recorrendo a entrevistas junto de uma comunidade emigrada de judeus sírios nos Estados Unidos da América. Também Caroline Bithel (2006), em *The Past in Music: introduction* procede a uma etnografia da performance na Córsega, investigando o passado a partir do presente, revisitando os espaços onde o passado e a música coabitam.

Por fim, foi de utilidade a obra de António Firmino da Costa (2009) *Sociedade de Bairro – dinâmicas sociais da identidade cultural*, na medida em que o Autor analisa o bairro como configuração cultural e social onde se produz cultura popular urbana. Também Tim Sieber (2008) no artigo *Ruas da cidade e Sociabilidade Pública: um Olhar a Partir de Lisboa* faz uma etnografia da rua vista como um lugar de

---

<sup>404</sup> Geertz. Ibid., p. 20

sociabilidade privilegiado para a troca de saberes, e por conseguinte, para a aprendizagem.

Do ponto de vista metodológico, a elaboração deste capítulo baseia-se nas memórias das situações presenciadas por mim na época, conforme explicado no capítulo introdutório, e em diversas entrevistas realizadas, que constam das fontes (nomeadamente a Manuel de Novas, Bana, Titina, Jorge Monteiro, Luís Morais, Morgadinho, Jack Monteiro, Arlinda Santos, Manuel Florinda, Djosinha, Franck Cavaquim).

A cidade, quase ilha, será o lugar por excelência da etnografia da morna. É a cidade com toda a sua panóplia de locais de convivência, os espaços das ruas, pracinhas e larguinhos, as salas de bailes particulares e dos clubes que irão permitir-nos deambular por eles e fazer o levantamento dos lugares da morna. Os bairros, em que a cidade se divide, são áreas citadinas relativamente grandes e organizadas, a princípio, por divisões por ilhas sem ser étnicas, com feição própria. Alguns são por classes e estão dentro da parte mais nobre da cidade. Nos arredores da cidade estão os bairros de profissionais dos vários ofícios das empresas inglesas; as casas não são tão boas como as da cidade, muitas vezes são feitas de pedra e cal, cobertas de colmo e zinco, ou mesmo de telhas feitas na Boa Vista.

Os músicos estavam inseridos em famílias que interagiam em redes, espalhadas pelas ruas, simples, abertas e largas, ou pelos bairros, por onde as pessoas circulavam facilmente. Ao entardecer, sentavam-se à porta das casas e tocavam violões, violas ou guitarras. A imagem do Mindelo para quem a observe de fora é a de um ambiente aprazível, onde, à medida que se entra pela cidade, se sente envolvido por uma sensação de segurança emocional. Ela não é agressiva. As entradas e as saídas são visíveis à distância. Não são complicadas. E o olhar dos transeuntes é acolhedor. “O desembarque, no cais, foi desagradável, confesso. Mas, calcorreando as ruas da cidade do Mindelo – colhi melhores impressões [...]. Desejaria ter ficado logo ali.”<sup>405</sup>

Para nos ajudar a ter uma visão desse ambiente da cidade com os seus largos, jardins, escolas, hotéis, o seu comércio, os seus quiosques, prédios, imagens de atividades e ocupações marcantes, na sociedade local, existe uma série de postais

---

<sup>405</sup> Morais, Mário. 1935. Ilhas do Sol e da Morna. *O Mundo Português*: Lisboa. vol. II, nº 2. p. 199

publicados no princípio do século XX, que também nos permitem reconstituir esse universo de acontecimentos passados e observar a apumada postura dos comerciantes, nos seus estabelecimentos, ou presumíveis funcionários dos serviços alfandegários.<sup>406</sup> Passeando por essas ruas e largos podia-se assistir a jogos populares, como o *ouri*<sup>407</sup>, ou a bisca, à porta das casas ou à sombra de uma árvore de frente. Pode afirmar-se que a Rua é o espaço de eleição quotidiana das populações e que é muito importante no estudo da música, porque é o lugar de socialização, de interação e de trocas por excelência, e, ao mesmo tempo, um lugar privilegiado de observação da cultura urbana. Também à porta, os artesãos se instalavam para fazer os seus trabalhinhos.

É nas ruas, nos jardins ou praças que o observador deve munir-se de saberes interdisciplinares variados para a sua atividade exploratória, para poder entrar e sair à vontade nesse complexo contexto labiríntico do ponto de vista sociológico ou antropológico, arquitetónico, geográfico e em tempos distintos. A rua funcionará “como janela de observações para a compreensão da cultura urbana e das diferentes formas de construção intelectual da cidade”<sup>408</sup> e do *self*. É também nesse espaço que as crianças faziam a sua aprendizagem, imitando o estilo do seu desportista predileto e do cantor do seu agrado, a sua estética musical, enfim, a sua cultura. Ao mesmo tempo apreendiam a língua, com os seus valores, gestos e todos os padrões emocionais da sua gente; ampliavam a sua linguagem, adquirindo a entoação, a prosódia própria da linguagem do seu meio e cultura. Eram socializadas pelos pais nas danças de salão, nas tardes dançantes de domingo, nos clubes. Em casa também quase sempre ensaiavam com as mães os primeiros passos, ao som do gramofone.

Tudo muito mais fácil nessa época, porque as ruas eram para elas lugar de brincar, enquanto os pais, à porta, observavam todos os seus movimentos. Não havia carros, transitava-se mais a pé e de bicicleta, na *morada*, isto é, no centro da cidade. Tudo era perto; o campo ligava-se ao subúrbio e vice-versa, por charretes tiradas pelas mulas ou burros. A rua era o espaço onde as crianças da vizinhança cresciam e brincavam umas com as outras, como que de parentes se tratassem. As ruas eram e são espaços de aprendizagem e de socialização, por isso espaços de referência com o tempo e no tempo. É um espaço cultural de suma importância, onde, principalmente, nas noites

---

<sup>406</sup> Loureiro, João. 1998. *Postais Antigos de Cabo Verde*: Lisboa. Fundação Macau.

<sup>407</sup> Jogo africano (aware), do qual, segundo a tradição, a rainha Cleópatra era exímia jogadora. Entrou com os escravos, que o jogavam durante a construção da Catedral da Cidade Velha.

<sup>408</sup> Cordeiro, Graça Índias. 2008. Introdução. *Rua- espaço, tempo, sociabilidade*: Lisboa. Horizonte. p.12

de calor, brincam fazendo a maior parte dos jogos tradicionais. Nas noites de luar, as crianças brincam e cantam cantigas de roda que lhes foram passadas, passando-as de geração em geração.

À tarde, nesses larguinhos, praças e jardins, também conhecidos por pracinhas, os amigos e as amigas marcavam encontros para pequenos cavaqueios e namoricos. Funcionavam, quase sempre, como verdadeiras salas de visitas ou talvez um imenso palco onde toda a sociedade mindelense, aos domingos e feriados escutava a música, enquanto a banda municipal tocava peças de música internacional, nos coretos. Relacionando a socialização musical e a identidade, Turino (2000) afirma:

“Contemporary aesthetics are the result of past experience. We are socialized within particular soundscape, and we want to hear, sing, and dance what we grew up hearing, singing, and dancing.”<sup>409</sup>

Nas décadas de 1940/50, qualquer observador ou investigador de passagem escutaria e observaria os tocadores da morna, no seu quotidiano, à escala da rua interagindo e construindo modulações musicais numa constante vivência. *Ta curti mus'ca sempre na vivência*<sup>410</sup>, como afirmaria Manuel de Novas, nas suas coladeiras, ainda em 1960.

É pois nestes espaços, ruas e jardins, que em todas as vilas e cidades de Cabo Verde os músicos se juntavam para se divertirem, normalmente à porta de casa, nas noites cálidas, e produziam música, escutando a morna onde quer que houvesse grupos de familiares com instrumentos.

Na parte sul da cidade do Mindelo, a parte mais antiga, a partir da pracinha da Igreja ou da República, passando pela rua de S. António, também conhecida por “rua de *canecadinha*”, de casas de um só piso, funcionavam pequenos bares e tascas, ouviam-se as vozes de Palapa ou Mané Violão, cantando as suas mornas alternadas com os sambas de Orlando Silva e Chico Alves. Na rua de São João, rua de gente humilde, que vivia da *ponta da praia*, isto é, de pequenos negócios da baía, deambulavam antigos negociantes e *shipchangers* do porto, todos à volta da *praia de bote*; mulheres vendiam carvão a retalho, carvão conquistado ao mar, carvão de *rocega* conhecido por carvão *cardif* e

---

<sup>409</sup> Turino, Ibid., p. 55

<sup>410</sup> Tradução livre: “apreciando a música, vivenciando-a”.



*nhocáse* (respetivamente de Cardif ou de New Castel), no tempo em que não havia gás butano para se cozinhar nos fogões de ferro trazidos da Inglaterra ou nos fogareiros que os ferreiros da rua de S. António faziam.

Na rua Sá da Bandeira, hoje rua de Moçambique, viviam também homens da baía, reformados das companhias de carvão inglesas, como Nhô Cardoso, migrante de S. Nicolau, que constituiu família no Mindelo, no seio da qual as filhas, Tanha, Xixau, Maninha e Rosa, cantavam mornas da época e algumas até tocavam violão. O seu filho, João Cardoso, funcionário das Finanças, ficou conhecido como um dos violões mais solicitados, pelo vasto conhecimento nos assuntos da morna. Na rua da Luz, os filhos de nhô Mocho tocavam violino e cavaquinho. Emigraram mais tarde para Dakar, onde se juntaram à comunidade cabo-verdiana. Na continuidade, a rua da Moeda, o espaço de nhô Jon Xalino e dos filhos, músicos como o pai. O primeiro a embarcar foi Eddy Moreno (Adolfo Silva), que tentou fazer uma vida de artista em Lisboa, vivendo com muita dificuldade da música cabo-verdiana; para sobreviver passava por brasileiro, no Parque Mayer. Mais tarde fez dupla com a irmã Djuta Silva, que veio também para Portugal para casar-se com o patrício Ben David. Gravou um disco de 78 rotações, *Odjinho Maguado/Grandeza*. Segue Armando Rodrigues Silva (tocador de guitarra), Eduardo Rodrigues Silva, (tocador de violão e compositor) que constituiu um duo com Amândio Cabral. Emigrou mais tarde para a Holanda. A rua da Moeda foi um dos espaços importantes de performance expressiva do Mindelo, muito frequentado, onde apareciam o Olavo Bilac Vasconcelos, compositor de mornas, Bana, (Adriano Gonçalves) sobrinho de nhô Jon Xalino, Penúria de nhô Candinha, nominho de Firmino Oliveira, violão, Caduca do B. Lèza (Armando de nome próprio). Para além dos filhos e filhas de nhô Jon Xalino também alguns netos dedicaram-se à música, como Jô d'Elói, tocador de violão, cantor e compositor e Nilza, cantora, que mais tarde veio a fazer parte do coro de Cesária. E finalmente, a Rua Suburbana, ou de *Taliano*, no limite dessa sequência de ruas, à volta do centro histórico da cidade, ruas com laços fortes de uma vizinhança coesa, onde as famílias de músicos construía novas identidades profundamente enraizadas nesse espaço, num quotidiano feito permanentemente de interações com as gentes que chegavam das outras ilhas.

Na parte norte e a ocidente, a partir da praça da igreja e da *Rua do Telégrafo*, aliás infante D. Henrique, tinham-se instalado famílias de S. Nicolau, no Alto Montevideo, Alto Companhia, que vinham para trabalhar no carvão no Porto Grande e

nos escritórios adjacentes. Eram muito afetos aos Miller, Thomas e John, sócios donos e gerentes da Companhia Miller, que viveram e casaram-se em São Nicolau, antes de fundarem a empresa em S. Vicente. Nessas ruas da zona norte, era onde se situavam as salas de baile. Do lado leste, começava a rua da Papa Fria e a rua de Cavouquinho, famosas pelas suas vivências musicalmente ruidosas com os estrangeiros que desembarcavam dos barcos surtos no Porto para conviver com mulheres de vidas consideradas duvidosas. Com o tempo, construíram-se mais bairros fora da cidade, como Fonte Cutú, Ribeira Bote, Fonte Filipe, Fonte Francês, Monte Sossego, Monte Craca e Dji d'Sal, lugares de festas onde viviam os trabalhadores vindos para trabalhar no porto.

O aprendizado do violão dá-se quase sempre no seio da família ou no grupo de amigos. A maior parte dos músicos de renome nas ilhas de Cabo Verde em geral aprendeu no seio das respectivas famílias. São bem conhecidas as famílias de nhô Pitra (Pedro Morais), músico da banda municipal, pai dos muito conhecidos Pitrinha (Francisco Santos Morais), Musa, pai de Luís Morais, Pedro Doroteia Morais (Duca de Nhô Pitra) e Augusto, que moravam na rua Dr. Guibarra (Rua de Morgin). Na rua da Moeda, da casa do já referido Nhô João “Xalino” Silva, saem os seus filhos, filhas e netos já nomeados acima: Adolfo Rodrigues Silva (artisticamente conhecido por Eddy Moreno), Armando Rodrigues Silva, Djuta Silva, mais tarde, Ben David, Eduardo de Jon Xalino (Eduardo Rodrigues Silva), os netos como Val de Jon Xalino, Djô d'Eloy. Da Praça Nova, bairro da burguesia mindelense, saem os irmãos Marques da Silva, (Lulu, Djosa e Tony), e tantos outros.

Ainda na zona sul, podiam encontrar-se os filhos de António d'Ana, ou os da família do nhô Manel do Carmo, como Jack do Carmo, compositor e tocador de violão, Alfredo “Fefa” do Carmo, tocador de sax, Djite do Carmo, e tantos outros. Da casa do senhor Jacinto Estrela, vindo da Penha de França (Santo Antão) entre outros, Celso Estrela e o neto Manuel de Novas. À volta dessas famílias encontravam-se muitos jovens, amigos e companheiros dos filhos, que nas noites de luar saíam juntos pela calada da noite, a fazer serenatas às suas *cretcheu*. Da ilha do Sal, da família Lobo, saem diversos músicos, homens e mulheres. Antoninho Lobo, nascido em 1910, é pai do músico Ildo Lobo, tio de Mirri Lobo, Luís Lobo, Ritinha Lobo e Hermes/Hercules Lobo. Foi muito apreciado no Mindelo nos anos 1940. De referir Pepita Betencourt, de S. Vicente, que se instalou na Praia e deixou uma prole de músicos.

Da escola do senhor Reis e das irmãs Medina, na Praça Nova, espaços de aprendizagem formal, saíram músicos considerados excelentes tocadores da morna; da família Medina, além dos Marques da Silva, sobrinhos das irmãs Medina, é o caso de Fausto Medina, que tocava bandolim. No Mindelo, o cónego Serpa Pinto ensinou música após o encerramento do Seminário-liceu, onde foi professor de música e de entre os seus alunos conta-se Luís Rendall. Mais tarde, registou-se a contratação de um sargento da Guarda Nacional Republicana que veio a convite da Câmara de S. Vicente.

Nos anos 1940, nos tempos do professor Alves dos Reis, também ensinavam música as irmãs Medina, de Santo Antão, que tinham estudado em Portugal. Com efeito, na época, era hábito as filhas dos proprietários deslocarem-se a Portugal para se formarem em lavoures e música.

O sr. Reis, tal como era conhecido e tratado respeitosamente por todos, era uma figura envolvida de uma certa auréola, pois chegara a S. Vicente e pouca gente sabia como veio parar ao Mindelo. Contavam-se histórias: teria saído da Guiné por não ser um meio propício ao desenvolvimento do seu magistério? Segundo Jorge Monteiro, que foi seu discípulo desde a primeira hora, “ele vinha de Bissau para apanhar o barco em S. Vicente para o Rio de Janeiro. Hospedou-se em casa do músico da Banda de S. Vicente, Jack Estrelinha, e este aproveitou o ensejo, por não haver um maestro na ilha, e comunicou o facto imediatamente ao Presidente da Câmara Municipal, Dr. Regala, médico, que imediatamente o convidou para uma conversa.”<sup>411</sup> Desse encontro ele saiu contratado e já não seguiu viagem.

Em 1937, o jornal *Notícias de Cabo Verde* dá conta de uma audição musical, levada a efeito na cidade do Mindelo, em casa do sr. Reis, que foi muito aplaudida e apreciada, pelos belos trechos apresentados pela “proficiência e perseverança, mostrada pelo trabalho na área da educação musical de bastantes meninas e rapazes do Mindelo”. Foi considerado bastante “louvável ideia de proporcionar com as suas alunas e alunos, uma apreciável audição” que teve lugar “em sua casa, no dia 26 de Dezembro findo”.

“Todas as pessoas presentes aplaudiram, com entusiasmo, todos os trechos executados ao piano, ao violino, à flauta e ao saxofone.”<sup>412</sup> O ensino da música processava-se tanto na casa da música, como com os músicos da banda, como ainda

---

<sup>411</sup> Entrevista com Jorge Monteiro, Ibid.

<sup>412</sup> *Notícias de Cabo Verde*, 01/01/1937, p.5

com os alunos do Liceu Gil Eanes, onde ele era professor de canto. Em sua própria casa ele ensinava piano às meninas de famílias que podiam pagar. Foi das suas mãos, e dos Salesianos que saíram a maior parte dos músicos de sopro dos últimos 50 anos, do Mindelo e de Cabo Verde. Depois da morte do sr. Reis, graças aos Salesianos, a música continuou a ser ensinada no Mindelo.

Ainda como forma de aprendizagem musical, é de registar a audição das bandas de música estrangeiras na Praça Nova e a audição de discos. Finda a Segunda Guerra Mundial, voltou a ouvir-se orquestras de música brasileira na Praça Nova do Mindelo, sempre que o Navio Escola da Marinha Brasileira passasse pela baía do Porto Grande. Havia também outras orquestras, da Grã-Bratânia, Portugal, Argentina e de outros países, e por isso, havia constantemente música na Praça Nova. Desde os anos 30, o samba começava a definir-se como música popular, após vários anos à procura de consolidação.

Mais tarde, surgem os discos da Odéon com nomes bem conhecidos do meio mindelense. Os cantores mais conhecidos eram Ataúlfo Alves e as suas Pastorinhas, isto é, o seu coro de mulheres, Orlando Silva, um dos nomes mais falados da Rádio do Brasil, Chico Alves, o rei, Dorival Caymmi, Ary Barroso, João Gilberto, Carlos Galhardo, Sílvia Caldas, entre vários outros. Nos anos 40/50, dá-se o surgimento das vozes femininas do Brasil, como Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Elizete Cardoso, Maysa (Matarazzo), que talvez tenham entusiasmado as mocinhas do Mindelo, que, depois das mulheres terem sido destronadas por B. Lèza, por altura dos anos 20, nunca mais tinham feito performances em público.

#### IV.1.2. A música nos subúrbios do Mindelo nos anos 1940/50

Dos espaços suburbanos saíram jovens cantadeiras de mornas, mas principalmente de coladeiras, orientadas por Goy Gonçalves, que era perito em descobri-las, e mais tarde introduzi-las nos clubes onde tocava. Orientadas por Goy afirmam-se no espaço musical mindelense sobretudo Cesária Évora e Fantcha. Goy era um dos poetas de bairros promíscuos, verdadeiros espaços de *riolas*, isto é, de intrigas e confusões. Nos anos 40-50 o grupo do Goy era constituído por Tayan, por Ninaja,

sobrinho do Goy, tocador de violão e banjo, e pelos irmãos do Goy, Edmundo e Lilinha, sendo este último o introdutor de ritmos da América Central, que muitas vezes, com adaptações rítmicas e melódicas, serviam de suporte à coladeira, como é o caso de *Tunguinha*. No Lombo, o bairro preferido deles, produzia-se uma música marginal/marginalizada, devido aos seus versos, considerados escabrosos nas coladeiras com um ritmo sincopado. Edmundo fez também parte do conjunto “Os Cabo-verdianos na Holanda”, com Tazinho, Frank Cavaquinho, Djunga de Biluca e Pirra.

Estes espaços suburbanos simbolizavam um mundo cultural de certa maneira soberano, onde nos bares, com pequenos espaços para dançar, ou em casinhas particulares de portas fechadas, usando o *pic-up*, imperavam os bailes desses pequenos grupos, que produziam música que tanto podia ser das diversas ilhas, de origem rural (sobretudo de Santo Antão ou São Nicolau) ou de fontes cosmopolitas, como cumbias, merengues e rumbas. Para expressar uma vivência de uma parte promíscua da cidade, o Lombo, produziam histórias anedóticas com sentidos metafóricos através das coladeiras e das suas expressões coreográficas. Era um espaço bastante criativo. Por exemplo, na coladeira abaixo citada, uma moça conta como ao ser vista pelo namorado a conversar com um soldado da tropa, foi vítima de violência, e finalmente, salva por um moço, referido no texto como Dadal:

Se n’era quel moço nho Dadal  
inda m tava tudo ta levá na cara.  
Oi levá, oi! na cara.

/se não tivesse sido o rapaz de nome Dadal/ainda estaria a apanhar bofetadas. /oi apanhar na cara! Na cara/.

O apanhar na cara do namorado era o cúmulo de vergonha para uma rapariga segundo os valores da época, em lugares pequenos onde todos se conheciam.

É produzindo e consumindo essas músicas que as pessoas criaram um sentido de grupo de bairro, de autossuficiência, um certo distanciamento físico e social, em termos de pertença territorial.

O bairro é sinédoque da pátria, o que se torna muito mais notório aquando da presença de militares portugueses na ilha. É o caso do período da IIª Guerra Mundial, quando a tropa, em contacto com os habitantes, começa a ter atitudes consideradas abusivas. As relações complicam-se mais com a presença da tropa que se encontrava de

reserva, como retaguarda da guerra colonial na Guiné, nas décadas de 60 e 70. O futebol era motivo de choques. No bairro da Ribeira Bote passou-se a não tolerar a presença da tropa nas suas ruas após alguns desacatos; intitulou –se “zona libertada”. Já no Bairro da Craca, desde há muito não entravam militares portugueses.

#### IV.1.3. A geração de “ouro” do Mindelo

Entre 1947 e 1958, B. Lèza viveu na Rua do Matadouro Velho, onde foi o responsável do curral do concelho, após ter deixado a casa que lhe tinha sido cedida pelo Dr. Adriano Duarte Silva, e dedicou-se afincadamente à produção mornística. A sua casa continuou a ser muito frequentada pelos amigos intelectuais e músicos, formando aquela velha tertúlia iniciada assim que chegara de Lisboa: Baltasar Lopes da Silva, Augusto Pirico, especialista de violão nas serenatas e professor liceal, Antero Barros, também professor do liceu e desportista. É nesse meio que Baltasar Lopes ia conhecendo os novos músicos do Mindelo e da geração de B.Lèza: Antãozinho, (violão) e Luluzinho (especialista do cavaquinho), Lela de Maninha, o cantor cuja voz era muito apreciada na época, tal como Armando Brito, marinheiro da Capitania dos portos, *seresteiro* à laia de Sílvio Caldas, cantor e compositor da baía. De noite, o convívio e de manhãzinha a consolidação do trabalho que produzia durante a madrugada, em certas noites de insónia.

Jovens do Mindelo que aprenderam com B. Lèza, como Bana (Adriano Gonçalves), Titina Rodrigues, Celina Cruz e outros menos conhecidos são os divulgadores máximos, ao lado de Cesária Évora, que, como a cantora lembra, não chegou a conviver com ele, embora B. Lèza tivesse tocado com o pai dela, o Djut (Justino Cruz Évora).

Esta geração dos anos 1940 e 1950, que gravita à volta de B. Lèza, que o segue e o admira, poderia ser chamada de “geração de ouro” da morna: serão eles a assumir também o papel de agentes na etapa final da *national journey* da morna e mais especificamente, na sua divulgação (Bohlman, 2011). A ela pertencem os principais violões de Cabo Verde, que seguem o estilo iniciado por Luís Rendall e a melodia de B. Lèza. Entretanto, Luís Rendall continuou a desenvolver o seu primado na Boa Vista. De

entre eles, podemos referir Ângelo Lima e os irmãos, Taninho e Tazinho, parentes de Luís Rendall. Farão parte, ainda, desta geração, músicos mais novos como, Luluzinho tocador de cavaquinho e compositor, e Lela de Maninha, compositor e executante de violão, ambos vozes de ouro nas serenatas do Mindelo. É ainda o caso dos tocadores de violão Toco de João d'Ana e os seus irmãos, Miguel Patada, Antãozinho de Nha Mari Chica, Lela Preciosa, Olavo Bilac, este último também compositor. Tchuff Ramos, companheiro inseparável de B. Lèza, era voz e violão. O cantor Armando Brito e os irmãos Duca Moraes, saxofone e clarinete, Augusto Moraes, clarinete.

Grupos de funcionários da Câmara Municipal e de casas comerciais também tocavam, como Augusto Pirico, no violão, Lulu Marques, na concertina, José Pinto, no celo e harpa, Jack de Bitanha, no violão, Dudu de Nho Mocho, no cavaquinho, e Vitorino, no violão. Atuavam constantemente no Café Royal<sup>413</sup>, e em casas particulares, pelo prazer da música. Ao piano, antes do muito conhecido Chico Serra havia pianistas como Arnaldo “Naldinho” Gonçalves, Tututa, Tony e Djosa Marques, cada um com o seu estilo, que também tocavam por vezes no Café Royal e no Grémio.<sup>414</sup>

Nos anos 1950, podia observar-se nas muitas salas de baile dos clubes recreativos e desportivos, e nas salas públicas, onde as várias orquestras tocavam, na sua maioria, música caboverdiana (mornas, coladeiras e algumas mazurcas feitas por Autores caboverdianos)<sup>415</sup> que as músicas performadas estavam na senda dos músicos que conviviam e tocavam em casa de B. Lèza. Tocavam em todos os bailes que os estudantes faziam pelo Carnaval, no fim do Ano e por ocasião da partida para as suas ilhas de origem, nas férias grandes.

Dos companheiros de B. Lèza que mais sofreram a sua influência, destacam-se Jack do Carmo, carpinteiro da Western Telegraph, compositor e violinista bastante apreciado; Augusto “Pirico” Santos, professor liceal e excelente executante do violão; Rafael “Faia” Torres, exímio tocador de violão e o primeiro tocador de bateria em Cabo

---

<sup>413</sup> Um dos melhores cafés da rua principal do Mindelo, do estilo barroco, do século XIX, onde se produziam constantemente performances de música variada, mas principalmente da morna, para turistas de passagem. A entrada no café era condicionada ao consumo obrigatório, na medida em que os artistas que aí performavam eram tidos como os de melhor nível na cidade. Por essa razão, havia sempre uma grande audiência na rua, defronte ao café.

<sup>414</sup> Clube recreativo do Mindelo, fundado nos anos 40 pela elite comercial de S. Vicente. O seu acesso só era permitido a indivíduos escolhidos criteriosamente, criando barreiras sociais.

<sup>415</sup> A *mazurca* viria a ter uma nova explosão, a partir dos anos 60, atingindo o pico nos anos 70, com compositores de Santo Antão, entre os quais citaremos Faria Júnior, Travadinha e a descoberta de Nhô Cziq, músico da velha geração.

Verde (ao tempo conhecido por *jazz band*). Lela de Maninha, um dos maiores seresteiros do seu tempo, com um nível comparável ao de B. Lèza e de Olavo Bilac, possui um estilo também muito próximo do de B. Lèza. A imagística desses poetas das serenatas é semelhante. Lela, de vez em quando saía da zona sul e procurava o patriarca dos poetas clássicos de Cabo Verde, José Lopes, para dele escutar palavras e frases consideradas bonitas. É dele a morna *Sôdade di Bô* que revela toda a emoção sentida pelo excelente seresteiro quando, por algum tempo, se ausentou do Mindelo:

### **Sôdade di Bô**

Sôdade di bô M tem tcheu  
Longe di bôs monte e serra  
Longe di nha manhe ma nha cretcheu  
Oh! Sancente, oi nha terra!

Longe di bôs carinho  
Di nha linda cidade  
Di nha quirido ninho  
M' tem sôdade infinda

Todos dias na bera mar  
Sem um socego sem um ligria  
M' fê um dia di travessá além-mar  
Ê tud nha speranza.

Tradução Livre:

/Saudades de ti, tenho imensas/ Longe dos teus montes e serras/ longe da minha mãe e do meu amor/ Oh! S. Vicente, Oi, minha terra!/

Longe dos teus carinhos/ da minha linda cidade/do meu querido ninho/ tenho saudades infindas/

todos os dias à beira-mar/sem sossego, sem alegria/mas tenho fé que um dia atravessarei para além do mar/toda a minha esperança!/

Estes músicos exerceram uma grande influência junto aos estudantes do Liceu Gil Eanes dos anos 1950.

No Liceu apareceram excelentes tocadores de cavaquinho, como Gabriel Lopes da Silva Mariano, que mais tarde foi poeta, ensaísta e juiz de direito, Jorge Pedro Barbosa, poeta.



Mas essas influências musicais vêm de trás. Com efeito, ainda nos anos 1940 o reitor Baltasar Lopes da Silva convida o Sr. Reis a lecionar música aos rapazes dos primeiros anos liceais. Cria-se um coro liceal, que no seu programa incluía músicas de diversos autores, desde Tomás Borba às mornas de Eugénio Tavares e B. Lèza.<sup>416</sup>

#### IV.1.4. Reações ao falecimento de B. Lèza

Na noite de 14 de Julho de 1958, a cidade e o Arquipélago foram proferidas palavras sentidas e solenes, consideradas justas e pesadas, porque de revolta, lidas aos microfones da Rádio Barlavento, em S. Vicente por aquele que foi um dos mecenas de B. Lèza e a quem ele chamava mestre - Baltasar Lopes da Silva:

“Há poucas horas morreu B. Lèza. Desaparece assim deste mundo um artista que lhe deu tudo e dele nada recebeu a não ser a moeda inestimável da admiração e do carinho dos que tiveram a ocasião de se deixarem embeber das suas melodias”<sup>417</sup>

Considerou o desaparecimento prematuro do poeta, uma perda que Cabo Verde acabava de sofrer. Para ele B. Lèza, como Eugénio Tavares, eram “criadores originalíssimos”. Afirmou que com uma maneira própria e só dele “elaborou mercê de um talento musical incontestável de uma consciência infalível de sentido da nossa música popular e dos seus motivos” e que com toda a justiça e verdade se pode dizer que “o povo o soube compreender e viver esta voz e aderiu com uma espontaneidade medular às modas ocultas da alma do cabo-verdiano.”<sup>418</sup> E ao realçar a importância da intervenção do trovador na Cultura Nacional, Baltasar diz que só “quando a tua sombra tiver desaparecido para além do muro da vida, de onde se não regressa; quando tivermos a objectividade para auferirmos a tua verdadeira medida, então B. Lèza serás uma figura quase mística para aquilo que o nosso povo compreende melhor, e interpretaste como ninguém: o encontro lírico com os horizontes escondidos atrás das durezas

---

<sup>416</sup> O Autor fez parte do coro do Liceu Gil Eanes, nos anos 50, que cantou música dos compositores apontados.

<sup>417</sup> Dossier B. Lèza, Arquivo Histórico Nacional de Cabo Verde, Praia, AHN 00435 929 B.Lèza. Silva, Baltasar Lopes 1958

<sup>418</sup> Lopes da Silva. Ibid.

quotidianas.”<sup>419</sup> O falecimento de B. Lèza também foi assinalado nos jornais cabo-verdianos. No dia 10 de Novembro o *Notícias de Cabo Verde* publica a seguinte notícia, reconhecendo o valor do artista:

“Recentemente faleceu Francisco Xavier da Cruz, mais conhecido por B. Leza. Figura popularíssima em todo o Arquipélago, de há longos anos tornou-se numa personalidade querida por todo o caboverdiano, pelas suas magníficas mornas e coladeiras que vieram enriquecer com novos ritmos, o património musical e folclórico das ilhas.

Tão intimamente B. Lèza soube interpretar o sentimento e a poesia da nossa terra, tão espontânea e rica de expressão era o sentido humano das suas criações, tão profundas eram as raízes da sua arte na alma do seu povo, que se diria que ele era a própria alma do povo.

A herança que deixou a todos nós e que fica perdurando no tempo, está representada por mais de cem composições musicais, cuja recolha se impõe, a exemplo do que em outras terras acontece com as obras musicais mais características de um povo e de uma época.

S. Vicente de todas as ilhas a que viveu mais no canto de B. Lèza, S. Vicente tem para com a sua memória uma grande dívida de gratidão que é preciso saldar.”<sup>420</sup>

Tal como sucedeu aquando do falecimento de Eugénio Tavares, também se estabelece uma relação direta entre a obra musical de B. Lèza e o “povo” e a “terra” cabo-verdianos.

Enquanto a obra do primeiro foi considerada por José Lopes como o que “mais elevado há na alma coletiva da grande família cabo-verdiana”, B. Lèza é apresentado no jornal *Notícias de Cabo Verde* como “a própria alma do povo”, e como um intérprete do “sentimento e [d]a poesia da nossa terra”.

Baltasar Lopes da Silva, ao considerá-lo como uma “figura mística para o povo”, não deixa de fazer uma referência ao poder, que foi negligente em relação ao

---

<sup>419</sup> Lopes da Silva. Ibid.

<sup>420</sup> B.Lèza. *Notícias de Cabo Verde*, Mindelo, 10 de Novembro de 1958, p.4

compositor: “Desaparece assim deste mundo um artista que lhe deu tudo e dele nada recebeu [...]”.

Vê-se, assim, como também os intelectuais desta geração assumem claramente um papel de agentes na condução da morna pelo processo ou através dos trilhos que a transformam numa música nacional.

## IV.2. O alargamento das temáticas da morna e a expressão dos dramas sociais

### IV.2.1. Carestia, fome e emigração clandestina

A partir da década de 1940 as temáticas da morna vão-se alargando, abarcando cada vez mais as experiências da vivência coletiva, e fazendo, até, uma denúncia dos problemas sociais e dos dramas vividos pelos cabo-verdianos.

Assim, durante a IIª Guerra Mundial, aquando da presença do contingente militar português na ilha de S. Vicente<sup>421</sup>, surgem mornas que relatam as situações de tensão vividas com a população, assim como a chamada para o serviço militar obrigatório.

Da Boa Vista a caminho do Sal, onde ia pela segunda vez prestar serviço militar, Djidjungo (António Joaquim Lima) fez a morna *27 de Setembro*. Aí invoca o amigo Neto, como interlocutor, para um desabafo, onde patenteia a sua revolta e o desejo de não ser integrado no Exército.

#### **27 di Setembro**

No dia 27 di Setembro  
M recêbê um grande notícia  
Qui causá-m grande tristeza  
M câ tâ flâ m câ tâ bai

---

<sup>421</sup> As forças expedicionárias foram enviadas por Salazar em 1941.

Pamô ramêdo m câ tem.

Que trabói ê ess  
Que bô tâ fazê bô amigo  
Bô tâ bai bô camim pâ tropa

Encontrava-se na praia Derrubada, quando chegou a notícia que lhe causou grande tristeza (*notícia qui causa-m grande tristeza*) e afirma não poder negar: “Não digo que não vou, porque não tenho outra alternativa” (*pamó ramêdo m câ tem*). No texto da morna, a frase reflete o seu desgosto em não poder fugir, desertando. Recordasse que esses eram os únicos motivos para se considerar a ilha uma prisão, isto é, estar à mercê do poder exercido por “Outros”. O texto da morna assume uma forma de conversa entre duas pessoas; ao pôr-do-sol, compôs a morna, e ao invocar o amigo Neto, despede-se, fazendo votos na esperança do regresso.

No Mindelo, após alguns desacatos, a população passou a não suportar a presença da tropa portuguesa nas suas ruas. Djô Baluca, aliás José Anacleto Brito, canta a situação do cabo-verdiano ser preterido pelas mulheres, que por necessidade se amigavam com os militares e teriam os seus problemas de subsistência resolvidos; contudo essa situação feria o orgulho da população. É um fenómeno que ocorre sempre com a presença de soldados num território que não é o seu de origem, mesmo que seja para a defesa da população. Era um problema ligado à maior capacidade económica que os furriéis tinham, num território com problemas de subsistência. A morna *Alice*, do mesmo Autor, possivelmente encomendada pelo amante abandonado, tem todos os ingredientes de maldizer:

### **Alice**

Oh Alice, oh Alice!  
Qui trabóie ê êss  
Qu’ bô fazê senhor Santos  
Bô tchi de cavol  
Bô montá na burr!

Mi ca culpóde  
Culpòde ê nha manhe  
El imbruyá-m na farda.

Tradução Livre:

/Oh Alice, oh Alice!/ Que trapalhada é essa/ Em que meteste o senhor Santos/  
Desceste de cavalo/ e montaste no burro!/  
- Eu não sou culpada/ Culpada é a minha mãe/ Que me embrulhou numa farda./

Esta morna é uma sátira: conta que um senhor casado, para se meter com uma rapariguita nova e bonita ofereceu-lhe trabalho numa sua loja. Depois de lá estar, ela arranjou namoro com um militar português. O autor da morna relata a trapalhada em que ela se meteu e que teria que ser resolvida: trabalhando para o senhor Santos, ela teria um salário garantido e namorando com o militar português, arriscava-se a ficar com um filho nos braços, como relata a morna *Punhal de Vingança*.

### **Punhal de Vingança**

Esse Sancente nôs terra  
Djá pô num ponto  
Que djá-l cabá na nada  
Fidjos di terra djá câ tem valor  
Quem ta na moda ê sô Furriel.

No ta pidi Deus pâ guerra cabâ  
Pa nô bem cobâ mnininhas di nôs terra  
Na sês punhal de vingança  
Qu' ês ta andá scondido

Ora que guerra cabá  
Ês ta f'câ co sês mnine do diabo  
Ês ta bem pedi-n nôs tchton  
Co honra e crédito.

Neste caso prefere-se inserir a tradução resumida de Manuel Ferreira, que escreve: “dizia o troveiro que quando a guerra acabasse, as raparigas, que haviam trocado os seus patrícios pelas tropas voltariam com os filhos nos braços a pedir um tostão de esmola – e receberiam o seu castigo.”<sup>422</sup> É bem natural que esta morna tenha sido motivada pelo ciúme, que segundo Manuel Ferreira “traz dentro de si um

---

<sup>422</sup> Ferreira, Manuel. Ibid., p.193-194.

desagravo”. E afirma ainda que “não é um desagravo de amplitude socioeconómico ou decorrente de um choque significativo entre colono e colonizado.”<sup>423</sup>

Neste ponto da análise estarei em desacordo com o estudioso das matérias cabo-verdianas, quando afirma que as razões desse desagravo não fossem, totalmente, socioeconómicas. Havia choques constantes entre a população e os soldados. Outra justificação do Autor, militar português na altura, é quando diz que são “mornas de pura circunstância, sem grande intensidade lírica, sem relação profunda com o lastro cultural popular foram caindo no esquecimento como no esquecimento caiu a que nasceu a propósito da invasão da Abissínia pelos italianos, também de fraca inspiração protestatária”.<sup>424</sup> Estou também em desacordo, pois apesar de tudo foram recolhidas e têm autor conhecido.<sup>425</sup>

As mornas de circunstância, desse tipo, como as coladeiras, desapareceram, ou caíram em desuso, quando cessam ou cessarem os efeitos dos motivos que lhes deram origem e se não forem recolhidas pelos colecionadores de letras, principalmente em épocas em que não havia aparelhos para gravar. Elas são populares. São exemplos disso, mornas antigas da Boa Vista que desapareceram e não chegaram até nós pelos motivos apontados anteriormente. Algumas melodias, por serem líricas, ainda ficaram nos ouvidos, mas as letras foram esquecidas. Mas o agravamento das dificuldades económicas e a carestia tinham começado em Cabo Verde antes da guerra.

«Throughout the last decades of the nineteenth century and the first decades of the twentieth the Portuguese government did not make the necessary repairs and upgrades to keep Porto Grande at forefront of the world port.»<sup>426</sup>

Entretanto, os portos de Canárias e de Dakar são modernizados e tornam-se fortes concorrentes do Porto Grande. Os barcos desviam as suas rotas e abandonam S. Vicente. Os comerciantes da ilha, através do jornal *Notícias de Cabo Verde* e da Associação Comercial, Industrial e Agrícola do Barlavento, fazem críticas acérrimas à situação vigente, e tentam pressionar o governo da colónia de molde a alterá-la e a

---

<sup>423</sup> Ferreira, Manuel. Ibid., p.193.

<sup>424</sup> Ferreira, Manuel. Ibid.

<sup>425</sup> Rodrigues, Moacyr, Lobo, Isabel.1996. Antologia. *A morna na literatura Tradicional – fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*: Mindelo. ICLD.

<sup>426</sup> Gatlin, Darryle John. Ibid., p.137

combater a miséria e a fome que grassam no Mindelo. O administrador da ilha e o Presidente da Câmara Municipal de S. Vicente deslocam-se à Praia para pedir que se pusesse cobro à situação de fome no Mindelo.

A década de trinta, de grande crise mundial após a 5ª feira negra de 1929 em Nova York, não deixa de atingir muito duramente a economia de S. Vicente. Com efeito, as trocas comerciais diminuem a nível mundial e o Porto Grande, que já vinha verificando uma diminuição da frequência de navios que aí aportavam, conheceu uma descida drástica. Segundo Nobre de Oliveira (1998), em 1927 houve 1163 vapores que foram aí abastecidos em carvão, e já em 1932, foram somente 320.<sup>427</sup> Brito Semedo (2006) refere que no último trimestre desse mesmo ano fecharam cerca de 60 estabelecimentos do pequeno comércio.<sup>428</sup> O desemprego aumentou muito consideravelmente, e com ele a dificuldade de muitas famílias em suprir as suas necessidades mais básicas. Há quem refira que não faltavam mercadorias na ilha; no entanto, o desemprego, a falta de remessas dos emigrantes, também atingidos pela crise mundial e a subida dos preços devido à seca tornava os próprios bens alimentares inacessíveis para uma parte da população. Estes fatores terão originado, em 1934, a célebre *Revolta de Nhô Ambose*, descrita mais tarde por poetas e pintada por artistas plásticos.<sup>429</sup> Segundo Nobre de Oliveira, os manifestantes dirigiram-se à Câmara Municipal e à Alfândega e algumas lojas foram saqueadas. Empunhavam a bandeira negra da fome. Desta manifestação resultaram um morto e dois feridos entre os manifestantes.<sup>430</sup>

Alguns cronistas ingleses relatam a situação de miséria vivida pela população da ilha em 1934: “the people were in a gaunt, debilitated conditions for the most part. As economy of the island worsened, it was impossible for the meager resources of the land to sustain the ever increasing population there.” Archibald Lyall visitou S. Vicente durante a revolta de 34, e escreveu que a situação era tão grave que as pessoas estavam na situação de famintos de morte; “the land at the port was besieged by crowds of mendicants” e segundo ele ainda, por volta de 1936, nada restava como dantes.<sup>431</sup> Segundo Lyall, o porto, que tinha sido considerado a 4ª maior *coaling station* do

---

<sup>427</sup> Nobre de Oliveira, João. Ibid., p.389

<sup>428</sup> Brito-Semedo, Ibid., p.287

<sup>429</sup> Nomeadamente Gabriel Mariano e Manuel Figueira.

<sup>430</sup> Nobre de Oliveira, João. Ibid., p.438

<sup>431</sup> Lyall, Archibald. Ibid., pp. 79-80

mundo, tinha chegado a uma situação de terra de pedintes, de prostituição e de traficantes da baía. Lyall conta que uma manhã, “the storm broke, when some men paraded the town demanding food, work and maintenance. Others joined them and in an hour or two there were ten thousand marching through São Vicente with the black banner of hunger waving at their head”.<sup>432</sup> O Ambrósio foi preso, desterrado para Angola e por lá morreu.

Na produção literária da época, dois autores elegeram este episódio dramático para tratamento nas suas obras. No romance *Chiquinho*, de Baltasar Lopes da Silva, publicado em 1947 no Mindelo, a revolta de Nhô Ambrose é relatada num dos capítulos. Da mesma forma, Gabriel Mariano escreve um poema, em tom heróico, imaginado Ambrósio marchando à frente do povo, na rua, com a bandeira negra da fome: *Capitão Ambrósio*.

Nas fomes de 1921-22 desapareceram 24.000 almas, cerca de 17% da população cabo-verdiana, devido à pobreza nas áreas rurais, por falta de chuvas e por falta de socorros atempadamente. António Carreira (1977), na sua obra *Cabo Verde (Aspectos Sociais. Secas e fomes do século XX)* afirma que entre 1941 e 1943 morreram cerca de 38 000 pessoas, sendo a população recenseada em 1940 de 100 130 indivíduos. Ou seja, cerca de 40% da população.<sup>433</sup> Uma verdadeira hecatombe, constituindo a maior tragédia humana que se terá vivido no arquipélago no século XX. Nos anos de 46-47 há uma nova crise terrível de fome. Os intelectuais acusam surdamente o governo da metrópole de não ter movido as acções necessárias atempadamente para socorrer a população.

### **Fèdagosa**

Oh fédagosa!  
Fédagòsa bô é mau  
Bô matá-m nha mamá  
Bo matá-m nha papá.

Depôs que bô matá-m nha mamá  
Depôs que bô matá- nha papá  
Bô matá-m tude nhas irmonzin  
Bô matá-m tude nhas família.

---

<sup>432</sup> Lyall, Archibald. Ibid., p. 84

<sup>433</sup> Carreira, António. Ibid.



Oh, vamos embora  
Vamos embora pa tchan de Norte  
Pa nô ba spiá  
Quêl payinha verde,  
Quês ta tchmá fêdagosa.

Tradução livre:

/Oh! Fêdagosa!/ Fêdagosa és má/ mataste-me a minha mãe/ mataste-me o meu pai. /

Depois que a mataste/ depois que mataste o meu pai/ mataste-me o meu irmãozinho/ mataste toda a minha família./

Oh! Vamos embora/ vamos embora para Chã do Norte/ para irmos procurar/ aquela palhita verde/ Que se chama fêdagosa./

Em S. Vicente cantava-se esta morna originária de Santo Antão durante o período da fome de 1939- 43. Contava a seguinte história: já não havia nada que comer, morria muita gente; muitas pessoas saíam para o campo à procura de qualquer coisa de que se pudessem alimentar. Uma família, ao encontrar uma erva que se chamava *fêdagosa*, julgaram poder alimentar-se das suas sementes. A planta era venenosa e morreu quase toda a família, ficando apenas uma criança a quem não tinham dado daquele grão para comer. Deste caso triste e dramático fez-se esta morna, tipo lamento, uma guisa (choro).

*Rotcha Scrivida* é uma morna, também do tipo guisa, feita em S. Nicolau por volta de 1947, aquando da última grande fome do século XX que grassou no arquipélago e que fez muita gente migrar para a ilha de S. Vicente, sendo que mais tarde, alguns foram contratados para S. Tomé.

### **Rotcha Scribida**<sup>434</sup>

M bâ pa Rotcha Scribida  
M bâ panhá três caninha verde  
Quond M bem, M ca otchá Mã Bia...

Oi manhe, oi manhe!...

---

<sup>434</sup> *Rotcha Escrevida* nome de lugar; forma do participio regular que vem dos séculos da fixação humana na ilha.

Oi nha manhe, oi mã Bia!...  
Mã Bia cabòd nêss mundo...

Quònd M tava ta saí  
Mã Bia fla-m:  
“Nha Fidje Deus ta companhòb!”

Oi mai, oi manhe  
Oi, mai, oi manhe, oi Mã Bia  
Adeus nha manhe Marí da Cruz

Tradução Livre:

/Fui até à *Rotcha Scribida*/ para a apanha de algumas caninhas verdes/quando  
regressei, não encontrei viva a minha mãe Bia.../

Oi mãe, oi mãe!.../Oi minha mãe, oi mãe Bia!.../A mãe Bia acabou para nós.../

No momento quando saía/ Mãe Bia disse-me:/ “ Que Deus te acompanhe!”/

Oi mãe, oi mãe/ Oi, mãe, oi mãe, oi Mãe Bia!/ Adeus minha mãe Maria da Cruz/

*Rotcha Scribida* é uma encosta de uma propriedade na ilha de S. Nicolau, onde, na altura das fomes, as pessoas iam à procura de lenha ou de qualquer erva que servisse para fazer um chá, que lhes permitisse não ficar de barriga totalmente vazia. Nesta morna, choro, um rapazinho conta como, ao voltar de *Rotcha Scribida*, encontrou a mãe morta. Então, chora (*Oi manhe, oi manhe!.../ Oi nha manhe, oi man Bia!.../Mã Bia cabòd nêss mundo...*). Com efeito, por altura das grandes fomes, muitas vezes as mães ficavam debilitadas, pois deixavam aos filhos o pouco que houvesse para comer. É por essa razão que, como ele em seguida narra na morna, foi ele procurar algumas caninhas verdes para ajudar a família.

Também de S. Nicolau, da mesma época, é a morna tornada célebre a nível internacional por Cesária Évora, *Sôdade*. Morna que recorda ao cabo-verdiano a *terra-longe* de exploração e de diluição social, isto é, de perda da identidade, de negação do “eu” e onde se deu a indigenização do cabo-verdiano, sobretudo por altura das grandes fomes.

## Sôdade

Quem mostròb ess caminho longe?  
Quem mostròb ess caminho longe?  
Ess caminho pa Santomé?  
Sodade, Sodade, Sodade,  
Dess nha terra S. Nicolau

Si bô screvê-m, m ta scrêvê-b  
Si bô squêcê-m, m ta squêcê-b  
Tê dia qui bô voltâ  
Sôdade, sôdade  
Sôdade, sôdade dess nha terra Saniclau.

Tradução Livre:

/Quem te mostrou esse caminho longe?/ Quem te mostrou esse caminho longe?  
/Esse caminho para São Tomé?/ Saudade, saudade, saudade/ dessa minha terra  
S.Nicolau./

Se me escreveres te escreverei/ se me esqueceres, te esquecerei/ até o dia em que  
tu voltares/ saudade, saudade/ saudade dessa minha terra São Nicolau./

A repetição da palavra *sôdade* surge como um grito lancinante de revolta de uma comunidade, Terra Branca, que acompanha alguns dos seus, a caminho do porto, contratados para as roças de S. Tomé e Príncipe.

Na literatura culta cabo-verdiana, diversas obras foram dedicadas à catástrofe social e humana que foram essas últimas fomes da década de 40 no século XX. Assim, Osvaldo Alcântara publica em 1947 o poema *Famintos*. No romance *Chiquinho*, publicado no mesmo ano, pelo mesmo autor, mas desta feita com o seu nome de baptismo Baltasar Lopes da Silva, escrevem-se as que foram consideradas como as páginas mais realistas do drama da fome em S. Nicolau. Manuel Lopes, também um *claridoso*, escreve o romance *Os Flagelados do Vento Leste*, uma verdadeira tragédia em prosa sobre a fome em Santo Antão, em que ele retrata a morte dos famintos que trabalhavam nas estradas a troco de comida, como solução proposta pelo governo central. Por fim, vivendo já no Brasil, Luís Romano publica o romance de denúncia explícita da situação vivida, intitulado *Famintos*.

Nesses anos de secas, a situação nas ilhas agrícolas era bastante pior do que em S. Vicente, onde, apesar de tudo, podiam chegar víveres através do Porto Grande. Assim, de Santo Antão e S. Nicolau, os barcos trazem gente, principalmente crianças para serem adotadas em S. Vicente. As pessoas amontoam-se nos portos da Preguiça e do Tarrafal à espera de barcos para o Mindelo:

Hoje tem três dia  
M tava sentòde na Praia Branca  
Ta spêra navio  
Pa levá-m pa S. Vicente  
Oi Manhe!

Esse extrato de uma morna-coladeira faz um retrato da situação. Uma jovem explica as razões porque quer deixar S. Nicolau, que não tem nada para os jovens; nem sequer lugares públicos de convívio, nem possibilidades de emprego nos escritórios comerciais.

Adeus ma-manhe  
M tá ba nha camin pa S. Vicente, oi, oi  
Paquê S. Nicolau  
Ca tem comerce pa m'nina nova, oi, oi.

Na S. Vicente oi, oi,  
Tem praça Nova, oi, oi  
Tem Telegrafe  
Tem scritor di Crabadjim, oi, oi!

Saltá na cais, oi,oi!  
Samatã na pé, oi, oi!  
Cinto cintura  
Diritim pa scritor di Crabadjim.

Tradução livre:

/Há três dias,/ sentada na Braia Branca,/ esperava barco/ para me levar para S. Vicente, / Ói mãe!/

Adeus mamãe,/ vou-me embora para S. Vicente, ói, ói/ porque S. Nicolau não tem saídas para raparigas./

Em S. Vicente, oi, oi/ há a Praça Nova, oi, oi/há o Telégrafo,/ e os escritórios do Carvalhinho, oi, oi./

Mal salte no cais, oi!/ Umas sandálias nos pés, oi, oi!/ Ponho um cinto à volta da cintura/ vou direitinho para os escritórios do Carvalhinho./

Contudo, a decadência económica de S. Vicente é notória.

Sérgio Frusoni nasceu no Mindelo, em 1901, filho de italianos residentes na cidade do Porto Grande, quando ela era ainda fonte de prosperidade económica para os seus habitantes.

Quando regressa da Itália, depois da IIª Grande Guerra, encontra a sua ilha quase abandonada, na miséria. A morna que então compõe, intitulada *Uma vez, São Vicente era Maravilhosa!* é resultante do choque sofrido pelo poeta.

### **Um vêz Sanvcênt era sábe**

Um vêz Sanvcênt era sábe!  
Um vêz Sanvcênt era ôt côsa!  
Quand sês amdjêr tá usábe  
um lênc, um chail côr da rosa,  
um blusa e um cónta d' coral;

Quand na sês bóí "Nacional"  
tá mornód tê manchecê  
e sem confiança e nem abuse  
tá sirvid quel café  
ma quel 'ratchinha' d'cuscus.

Quand pa Nossióra da Luz  
era um grand procissôn;  
qand ta cantód Santa Cruz  
e tá colód pa San Jôn  
lá na Rbêra de Jiliôn;

Quand ta cutchid na plôn  
ta cantá na porfia,  
quand tchvêba e na pôrte  
tá vivid com más sorte  
e com más aligria.

Pôve ca tá andá móda agora  
Na mêi d'miséra, chêi d'fôme,  
Ta imbarcá, ta ba'mbóra  
sem um papêl, sem um nome,  
móda um lingada d'carvon...

Era colhéta na tchôn...

Era vapôr na bahia...  
Ôm, na Sanvcênt daquês dia,  
Atê gót de Manê Jon  
Tá ingordá na gemada!...

Pa tud ex rua d'morada  
Era um data d'strangêr!  
Era um vida folgada,  
Ciceróne, vida airada,  
Tá nadaba na dnhêr!

E d'nôt, sentód na Pracinha  
Tá partid gónhe assim;  
«Chlin pa bô, chlin pa mim,  
Chlin pa bô, chlin pa mim...»  
Hoje... ê temp d' Caniquinha ...<sup>435</sup>

Tradução do Autor:

/Uma vez São Vicente era agradável!/Uma vez São Vicente era outra coisa!/Quando as suas mulheres usavam/ um lenço e um xaile cor de rosa, uma blusa e um coalr de coral:/

Quando nos seus bailes «Nacionais»/ se dançava a morna até ao amanhecer,/ e sem confianças nem abusos/ se servia aquele café/ e aquele «pedacinho» de cuscuz./

Quando para Nossa Senhora da Luz/ havia uma grande procissão;/ quando se cantava na festa de Santa Cruz/e se dançava a coladeira no dia de São João/lá na Ribeira de Julião<sup>436</sup>/

Quando se pilava no pilão/ cantando à porfia;/quando chovia e no porto/ se vivia com mias sorte/ e mais alegria./

O povo não andava como agora,/ no meio da miséria, cheio de fome, a embarcar, a ir-se embora,/ sem um contrato sem [identificação] como uma lingada de carvão./ Havia colheita no chão.../havia vapor na baía.../ Ó homem, no São Vicente daqueles dias/ até o gato do «Zé Ninguém» / cevava-se na gemada!.../

Por todas estas ruas da cidade/ havia grande número de estrangeiros!/Era uma vida folgada,/ cicerones, vida airada,/nadavam no dinheiro!/  
  

---

<sup>435</sup> *Tempo de Canequinha* expressão muitas vezes de maneira errada, querendo significar tempo de bem estar, ou com o sentido de 'há muitos anos', mas contrariamente, a expressão refer-se a um tempo da maior crise que cobriu Cabo Verde, de mortes pelas ruas e governo viu-se na necessidade de distribuir refeições numa caneca de *capstan* marca de cigarros inglês então em S. Vicente.

<sup>436</sup> Isto é, quando pela festa de Santa Cruz não só havia procissão, mas também cantos hosanantes pelas ruas do Mindelo, por parte da população, toda enfeitada de rosários ou «contas» feitas com «midje ilhóde» (pipocas).

E à noite, sentados na Pracinha,/dividia-se o ganho assim: «Xelim para ti, xelim para mim,/ xelim para ti xelim para mim...»/ Hoje ... é tempo de canequinha...»/

Diz que *Sanvcente era ôte côsa*/, quando as mulheres, na sua toalete, cuidavam da elegância e do seu visual: *quónde sês mudjêr ta usába/um lence e um xaile cor da rósa/ um blusa e um conta de coral*/. Viviam felizes porque trabalhavam, os maridos também, e iam para as festas bem aperaltadas.

Recorda os seus “bailes nacionais”, isto é, abertos apenas aos que tinham mais posses. Nesses bailes era hábito cuidar do conforto dos convivas, servindo-lhes os acepipes do costume (*ta sirvid quel café, ma quel ratchinha de cúscús*) e dançavam até ao despertar da alva. A terra tinha resultados da lavoura. Pela cidade muitos estrangeiros deambulavam à procura de aventuras (*lá pa quês rua de morada/ era um data de strangêr/ era um vida folgáda,/ cicerone ta nadaba na dnhêr; ta tchuveba e na porte, ta vivide que mas sorte e que mas aligia. Ta cutchide na plon ta cantá na porfia*). Nesta morna, o Autor enumera, sucintamente, uma série de circunstâncias que contribuíram para que os são-vicentinos tivessem uma vida mais alegre. Não é por acaso que o povo de Cabo Verde dizia, e com razão, numa atitude crítica, que o melhor Governador de Cabo Verde era a chuva. Porque havia colheita (*ta cutchide na plon*) podia preparar-se o milho no pilão para a *catchupa* (o prato diário dos cabo-verdianos), cantava-se ao desafio (*ta cantá na porfia*). Havia muito dinheiro. Circulava muito dinheiro, (*ta nadaba na dnhêr*), a metáfora é bastante sugestiva e rica. Pela festa da padroeira, N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> da Luz, fazia-se uma grande procissão, para agradecer à Virgem Maria pela chuva que caíra a tempo, e também se *colava*<sup>437</sup> pelas festas de Santa Cruz e pela de S. João, na Ribeira de Julião.

Na segunda parte, Frusoni, com bastante subtileza, critica a situação. Utiliza uma linguagem metafórica cheia de ironia, revelando um domínio profundo do crioulo que falava tão bem. Explora as subtilizas da língua. Enriquece a subtileza da escrita com o jogo dos tempos verbais, que se pode observar na grafia, onde também se nota perfeitamente o jogo do presente/passado. Um exemplo é quando afirma que “até o gato do Zé Ninguém (Mané Jom) é engordado a gemadas”.

---

<sup>437</sup> *Coladeira* chamava-se, naquela altura, “à dança e ao canto”, acompanhados pelo tambor nas festas de Romaria, em que se dava a umbigada.

“By the middle of the twentieth century, [...] the city of Mindelo had degenerated into one of the world’s most wretched cities. Then, instead of flocking to the island of São Vicente de Cabo Verde, its population began to emigrate away from the island just as quickly as it could.”<sup>438</sup>

No seu livro *Migrações nas ilhas de Cabo Verde*, António Carreira (1983) considera que o período que decorre do fim da Segunda Guerra Mundial até ao início dos anos 70 é o do “grande êxodo”. Afirmo ele:

“Foi a fase (sobretudo a partir de 1940) em que a emigração legal é submetida a rigoroso condicionamento, seja pela exigência de volumosa documentação, seja pela intensiva e corrosiva acção da polícia e, também, devido à moderna técnica de fiscalização e do controlo dos meios de circulação, que o regime instituía. Com dificuldade se obtinha passaporte, e mesmo assim com entraves diversos dos serviços respectivos, em obediência a instruções de natureza reservada, emanadas dos órgãos superiores. Mas, para além da diversidade de papéis, havia a contar com a morosidade não apenas na passagem de certidões e de outros documentos, como no deferimento do pedido de passaporte – e quando era deferido. Chegou-se a centralizar o serviço de passagem de passaportes, obrigando os interessados a deslocar-se à sede do Governo [cidade da Praia] para aí fazerem as diligências convenientes ao seu conseguimento. Era todo o espírito centralizador e fiscalizador, tão do gosto da Administração Pública, a funcionar.”<sup>439</sup>

Pelos cálculos de António Carreira, entre 1950 e 1973 terão emigrado 126 114 indivíduos nascidos em Cabo Verde.<sup>440</sup> Tendo em conta o facto de que a população do arquipélago era de cerca de 200 00 habitantes no início da década de 1970, constata-se que se tratou efectivamente de um fenómeno massivo de emigração, um grande êxodo.

Os mornistas dedicam as suas composições também a esta temática, lamentando a situação e deixando perceber críticas em relação à política que então vigorava.

---

<sup>438</sup> Gatlin, Daryle John. Ibid., p.109

<sup>439</sup> Carreira, António. 1983. *Migrações nas ilhas de Cabo Verde*. Praia, Instituto Caboverdeano do Livro, p. 107

<sup>440</sup> Carreira, António. Ibid., p.126, 236



O poeta Manuel de Novas (1938 – 2009) viria a ser considerado como o maior compositor de música satírica cabo-verdiana. Nascido na Penha de França, em Santo Antão, migrou cedo para S. Vicente e foi aí que se socializou na coladeira, com Franck Cavaquinho, Luís Morais e Goy Gonçalves. Tendo dedicado muitas das suas composições aos problemas sociais e em especial os relativos à emigração, ele será considerado um símbolo da irreverência e da não-aceitação do *establishment*. Na morna *Pinote na Vapôr*, ao emigrar, o poeta dirige-se ironicamente à baía do Porto Grande:

### **Pinote na Vapôr**

Ó nôss baía di Porto Grande  
Cordá bô oyá  
Palmanha ta nascê,  
Ca tem traboye pa trabayá  
Nôs vida ê pulí calçada  
Na ês ruinha d' Mindelo.  
[...]

Ta bá tude pa tanca  
Dá pinote na vapor.

[...] s'ês ca firma-m  
Fortim ca ê nha morte.

Tradução Livre:

/Ó nossa baía de Porto Grande/acorda e olha/ a aurora a nascer,/não há trabalho para se ocupar,/ a nossa ocupação é andar para cima e para baixo (como se estivéssemos a pulir as calçadas) / nessas ruazinhas do Mindelo./[...]

Resta-nos é ir todos para o petroleiro/fugir clandestinamente. [...] se não me contratarem/ o fortim<sup>441</sup> não é a minha morte./

O poema soa como um grito de desespero de alguém que se encontra numa ilha, sem soluções para a sua vida. O Autor exige ao Porto Grande, que até então tinha sido o sustento dos seus filhos, que desperte dessa letargia em que se encontra, porque os habitantes do Porto encontram-se desprotegidos e sem soluções para os seus problemas. O poeta procura responsabilizar o Porto Grande pela situação: o que lhes resta é *pulir* as ruas do Mindelo, ou seja, andar todo o dia à toa, à procura de um meio de subsistência. Não havendo trabalho, não há dinheiro para pagar uma passagem. Não havendo

---

<sup>441</sup> Todos os jovens que tentassem sair clandestinamente de Cabo Verde, eram encarcerados no Fortim d'El-Rei.

hipótese de contratação num barco, resta-lhes apenas a possibilidade de sair clandestinamente (*dá pinote na vapor*). Se forem apanhados, serão presos; mas o poeta afirma que mesmo indo para o Fortim, isso não seria a morte deles.

Também B. Lèza resolve sub-repticiamente denunciar a não concessão de autorização para emigrar ou viajar para o Brasil, na morna *Brasil*, em 1951, aquando da visita de Gilberto Freyre a Cabo Verde, e mais especificamente, na sua passagem por S. Vicente.

## **Brasil**

Bem conchê êss terra morena,  
Onde cada criòla ê um serena  
Bem, qui nôs céu também ê di anil  
Êss nôs terra piquinina  
E um pedacinho di Brasil.

Brasil... qui nôs tud tem na peit.  
Brasil...qui nô ta sintí na sangue  
Brasil... bô ê nôss irmon,  
Simc'ma nôs bô ê morêno  
Brasil, nô qu'rê - bu tcheu,  
Nô qu'rê- bu tcheu di coraçon.

Ventos qui ta bem di sul pa nort  
Ta trazê-no na sês canto  
Acenos di Brasil.  
Si nô ca ta bai,  
Ês ca ta dixá-no.  
Brasil, bô ê nôs sonho.  
Bô ê nôs sonh' azul. (1953)

Tradução livre:

/Vem conhecer essa terra morena,/ onde cada crioula é uma sereia/anda, porque o nosso céu também é de anil/ essa nossa terra pequenina/ é um pedacinho de Brasil./

Brasil...que todos temos no peito/ Brasil...que sentimos no sangue/ Brasil...és nosso irmão/assim como nós, tu és moreno/Brasil queremos-te muito,/ queremos-te muito de todo o coração./

[Os] ventos que vêm do sul para o norte/trazem-nos nos seus cantos/ acenos do Brasil./Se não vamos/ é porque não nos deixam./Brasil tu és o nosso sonho./Tu és o nosso sonho azul./

O sujeito “eles” não está subentendido, já nessa altura revelava claramente a oposição entre o “eles” e o “nós” [nô] nas suas variantes pronominais, está repetido cinco vezes na 2ª estância e na 3ª estância outras cinco vezes: há claramente uma intenção de se distanciar do “eles”. Os ventos que vêm do Sul trazem-nos acenos da América do Sul e não de África. Que razões tinha o cabo-verdiano para ir para África? Questionava-se então.

Já que não se pode ir até ao Brasil, ao menos convida Gilberto Freyre a vir ver quão semelhante são os dois povos. Pensava B. Lèza que epidermicamente, “somos morenos como vocês”, “cada crioula” aqui “é uma sereia,” “o nosso céu também é de anil”. Somos irmãos pelo sangue, pela cor da pele. Há semelhanças, afirma ele, e por isso, pensamos emigrar para o Brasil.

Essa permissão funcionou apenas em épocas anteriores. Com efeito, existe uma grande comunidade de santantonenses em Santos/ Santo André (Brasil) e outra em La Plata e Encenada (Buenos Aires – Argentina), que se instalaram em princípios do século XX. B. Lèza também dedica uma das suas mornas à Argentina em que canta *La Plata cristalina*.

Os estudantes liceais do ano letivo de 1955/56, na serenata de despedida, cantam a morna de Gabriel Mariano, *Sina de Cabo Verde* (música de Jacinto Estrela) e *Momento Mais Triste* com música da morna de B. Lèza conhecida por *Ondas Sagradas do Tejo*, mas cujo verdadeiro título é *Recòde*.

Chega o momento mais triste  
Chega o momento da partida  
Deixar os pais os irmãos  
Deixar a terra pobre e querida  
Em busca de outra vida  
que não há em Cabo Verde

As pessoas saem à rua, e, magoadas, seguem os seus estudantes, porque compreendem a mensagem dorida dos que partem e talvez não voltem mais. E os estudantes continuam na longa serenata:

Enquanto o mesmo sol  
Os campos teus queimar  
Enquanto os mesmos montes  
Rezarem para os céus

Ói Cabo Verde, terás esse destino  
De ver partir p’ra longe  
Os filhos que criaste.

Ao referir-se aos “filhos de Cabo Verde”, o compositor demarca claramente as fronteiras entre “nós” e “eles” e faz alusão à “mamãe-terra”. O Porto Grande transformou-se na porta de saída clandestina de Cabo Verde. S. Vicente começou a ser apontado como um porto onde se deviam tomar medidas de segurança internacional para evitar essa emigração clandestina.

“Saint Vincent became one of the major centers of illegal Cape Verdean emigration.”<sup>442</sup>,

A solução era emigrar. A metrópole, depois de arrecadar as chorudas taxas pagas pelas companhias carvoeiras inglesas, assim como pelos Telégrafos, não vem em apoio da “colónia mártir”. Por outro lado, proíbe a emigração para países como o Brasil ou os Estados Unidos da América, onde os cabo-verdianos podiam realizar-se, e coarta as possibilidades dos cabo-verdianos saírem para países europeus, de maneira a poder canalizar essa mão-de-obra para a colónia do cacau, como trabalhadores baratos, vivendo em condições semelhantes à da escravatura. A metrópole não concede facilmente passaportes aos naturais das colónias. Sair do Mindelo não seria difícil, desde que se conseguisse obter uma cédula marítima como trabalhador do mar. Muitos embarcam assim e conseguem trabalho a bordo dos barcos. Aqueles que não conseguiam emigrar, saíam clandestinamente nos barcos estrangeiros (*stow away*, como então se dizia) surtos nos portos do Mindelo para receber cargas. Na coladeira *Pulí Rua*, Franck Cavaquim afirma:

### **Pulí Rua**

Já nô ca podê  
Q’ êss vidinha d’êss terra  
Na rua de Lisboa  
Tá pulí calçada.

---

<sup>442</sup> Gatlin, Daryle John. Ibid., p.146.

Coro

Nô bai, nô bai  
noss camim pa stranger  
ess terra ca tem qu'dá!  
O qu'já'l dá, já'l dá!

Êrguí log ced'  
E pô oye na baia  
Se câ têm vapor  
Ê pô mon na quexada

Tradução livre:

/Já não suportamos/a vidinha desta terra/ na rua de Lisboa/ a pulir as calçadas./  
Vamos embora, vamos para o estrangeiro/porque esta terra não nos oferece seja  
o que for!/ O que já tinha para oferecer, já o fez!/  
[Todos os dias é a mesma coisa] Levantar-se cedo/ com os olhos na baía/se não  
há vapor/ resta-nos apenas pôr as mãos no queixo [a pensar: que fazer?]/

Em S. Vicente, aqueles que são apanhados a sair clandestinamente, são presos no Fortim. João Cabral, estando nesta situação, é preso e faz *São Vicente di Longe*, onde conta a história do preso, que lá do alto, via São Vicente de longe. A namorada dele queixa-se por ter que subir a ladeira do Fortim para ir levar-lhe as refeições. A música, entretanto, é reutilizada por Lela de Maninha, que por sua vez, relata outro acontecimento, mais grave ainda que o primeiro.

### **Sanvicente di Longe**

Quem qu'oyá  
Sãocente di longe  
Ca ta imaginá...  
tormento qu' nô tâ passá

Oi tont corrê parriba  
Oi tont corrê prabòche  
Sem rumo sem direção  
Sem direit de falá um dia

Noss' Senhora da Luz ta companha-ne  
Senhor S. Vicente tâ liviò-n  
Dess mal que nô tâ passa  
Nêss cadêa sem grade.

Tradução Livre:

/Quem vê /São Vicente de longe/ não imagina.../ por que tormentos passamos/  
Oh, quanto corremos para cima/ oh, quanto corremos para baixo/sem rumo sem  
direção/ sem o direito de falar um dia./  
Nossa Senhora da Luz haverá de nos acompanhar/Senhor S. Vicente há-de nos  
aliviar do mal por que passamos/ nessa cadeia sem grades./

Nesta morna denuncia-se a censura a que todos estavam sujeitos [*sem direito de falar um dia*], pois não podiam denunciar os maus tratos e as sevícias de que eram alvo os cabo-verdianos por parte das autoridades da administração colonial. Para quem de longe observasse S. Vicente, era difícil imaginar os tormentos por que se passava [*ca tâ imaginá /tormento qu' nô tâ passá*]. Nessas condições, para eles, a ilha representava uma cadeia sem grades. O autor da morna, Lela de Maninha, (aliás Armando António Lima) é um dos muitos músicos, que mais tarde integrou o grupo dos que foram para Angola, para o contrato. Na morna *Angola* o compositor afirma que se recusa a ir para Angola nessas condições, porque não tinha o estatuto de indígena:

### **Angola**

Oi, Angola  
mim bô largá-m  
da mon, mi 'm ca ti ta bai  
ne nada, pamô mi 'm ca landim.

Tradução livre:

/Oi, Angola!/Deixem-me em paz/, não vou /de forma alguma, porque não sou landim./

Depois da partida dos filhos das ilhas agrícolas de Santiago, Fogo, Santo Antão e S. Nicolau para S. Tomé e Príncipe e Angola, chegou a vez de cabo-verdianos cidadãos. Na tarde de 4 de Agosto de 1952, numa cena que repetiria dois anos mais tarde, mas agora a 8 de Setembro, um grupo de artistas do carnaval do Mindelo, músicos, boémios, que normalmente participavam nas serenatas da cidade, iam também partir contratados para Angola. Todos perguntavam: o que iam lá fazer? Esses jovens mindelenses sem

trabalho, que não tiveram coragem de fugir, seguiam agora nos barcos, contratados para os países do Sul, como se dizia. Em procissão, saíram grupos de tocadores pelas ruas da cidade fazendo as despedidas; à medida que iam descendo para o centro da cidade, a procissão ia engrossando. Lembrava outra, a dos homens de 1934 que saíram para pedir trabalho. Essa não era uma revolta. Pouco faltou. Antes cantavam canções de despedida e de revolta. Pires, Lela de Maninha, Vula de Monca, no meio do grupo, tocavam e cantavam *Dispidida pa Angola*.

### **Dispidida pa Angola**

Nô ta sintí tcheu sodadi  
Di bem dixá nós terrinha traente  
Ess morna é um recordação,  
Qui nô dixá gente di nós terra.

Pa quond êstiver ta cantá-l  
Pâs lembrá na nós qui ta ausente

Tradução livre:

/Sentimos muitas saudades/ de deixar a nossa terrinha atraente/ esta morna é  
uma recordação,/que deixamos às gentes da nossa terra./

Para quando a estiverem a cantar/ se recordarem de nós que estamos ausentes/

É apenas uma quadra e meia de uma morna de despedida, que enquanto alguns  
tocavam e cantavam, outros choravam.

Nô dispidi di amigos  
Um abraço sincero  
Um aperto de mão

Tradução Livre:

/Dos amigos despedimo-nos/ com um abraço sincero/ e um aperto de mão/

Foram cenas que não seriam esquecidas e que serviram para engrossar a revolta  
provocada pelo abuso do poder. A grande parte de entre eles nunca mais regressou; e  
mais tarde, os meios culturais da cidade ressentiram-se muito dessa ausência.

Os que ficaram crentes e cheios de esperança, cantavam com carinho ao mar que os levava, pedindo que não os martirizasse pelo caminho:

### **Céu di Santomé**

Ó mar, ó mar, ó mar di Santomé  
Levá nhas fidje di mansinho  
Ói céu di Santomé  
Cubrí's c' tud bo carinho

Hoj nós terra ca tem nada  
Ma manhã êl ta tem  
Ó céu di Santomé  
Cubrí's c' tude bô carinho  
Oh! mar, oh!mar, oh! mar,  
Trazê's ôt vêz di mansinho.

Êss sôdade...êss lágrima  
Qu'êss ta levá na barriga intchòd  
Deus tá limpá's el um dia...  
Qu'ê pá nós tud bem sorri

O poeta, Abílio Duarte, evoca o mar de São Tomé três vezes, o que representa um número aziago.

Tradução Livre:

/Ó mar, ó mar, ó mar de S. Tomé/ leva o meu filho de mansinho/ó céu de São Tomé/ cobre-os com todo o teu carinho./

Hoje a nossa terra não tem nada/mas amanhã ela terá/ó céu de São Tomé/ cobre-os com todo o teu carinho/Oh! mar, oh! mar ; oh! mar,/ trá-los de volta, de mansinho./

Essa saudade...essas lágrimas/essas barrigas inchadas que levam/Deus há-de as limpar, um dia.../ para todos termos oportunidade de sorrir/

Se antes o grito de saudade era de revólva, hoje passados anos, essa saudade é de desejo de regresso e de felicidade antecipada. Puro engano, porque o destino é torpe!

Enquanto algumas mães pediam a Deus e ao céu de São Tomé a proteção dos seus filhos, outras, com toda a esperança perdida choravam o caminho da perdição,



porque não tinham boas recordações de São Tomé. Era o famoso sul da diluição e da perda da identidade.<sup>443</sup>

Nos saraus do Liceu do Mindelo, do cinema Eden Park e nas Associações e Grémios Recreativos e Desportivos da Académica, do Amarante e do Castilho, poesias cultas eram declamadas, de Jorge Barbosa e de outros poetas, que falavam da situação de Cabo Verde.

Também em relação a esta temática se pode identificar uma relação com a literatura culta. Podemos referir, de entre os mais conhecidos, os poemas *Cancioneiro de S. Tomé*, de Osvaldo Alcântara<sup>444</sup>, *Ladeira de S. Tomé*, de Gabriel Mariano, *Tetêia*, de Onésimo Silveira, e o conto *Toda a Gente Fala Sim-Senhora*, também de Onésimo Silveira.

#### IV.2.2. Jota Monte e o amor à terra

Através de alguns exemplos, pôde perceber-se que a linguagem simples do excelente poeta lírico que foi B. Lèza promoveu uma comoção estética inigualável no arquipélago. Pode considerar-se que foi acompanhado por outro poeta da sua geração, Jorge Fernandes Monteiro, que assinava Jota Monte, e que adotou os mesmos critérios do excelente e elegante músico, que foram decisivos na consolidação da singular sonoridade do grupo de mornistas mindelenses dessa geração. Com efeito, estes empenharam-se ao longo de três décadas, as de 40, 50 e 60 até após a morte de B. Lèza, em saber entrosar a melodia com a letra da morna, decorrendo esse processo sem esforço, na procura de acentos rítmicos capazes de veicular conteúdos de prazer ou de dor, consoante as circunstâncias, e procurando ainda ser capazes de dar a cor de cada época, contribuindo dessa forma para explicitar a sua compreensão.

Jorge Monteiro estudou formalmente a música, como Luís Rendall, que estudou com o cónego Serpa Pinto, em S. Vicente, depois do encerramento do Seminário - Liceu de S. Nicolau. Foi dos primeiros alunos do Sr. José Reis, logo quando o Professor

---

<sup>443</sup> Rodrigues, Moacyr. 2007. Cavalim de pèrna quebròd ou le mythe de la terre lointaine. Santos, Idelette Muzart Fonseca dos, Costa, José Manuel da, Rolland, Denis (org.). *Les îles du Cap Vert: Langues, mémoires, histoire*. Paris. l'Harmattan

<sup>444</sup> Pseudónimo poético de Baltasar Lopes da Silva.

chegou a Cabo Verde, vindo da Guiné. Jorge foi dos alunos que trocaram o Liceu pela Escola de Música. José Reis entregou-lhe uma trompete. Ele, como a maior parte dos seus colegas, cedo tocava o violão e o violino. O violão era o instrumento de composição; o violino, essencial nos bailes. Mas Jorge Monteiro fez a sua trajetória no cornetim/trompete, que lhe deu o nome de Jorge Cornetim, enveredando pela música popular. Numa entrevista concedida em 1983, Jorge cita grandes violinistas da sua geração, como Jack do Carmo, Muxim de Monte e Juvenal Cruz, considerados por ele como virtuosos. Jack do Carmo é também compositor de várias mornas coladeiras como Flor Formoso, Lôra, Anil, acróstico de Lina. Jorge tornou-se professor de música nos anos 50. No ano de 1955, o músico deslocou-se ao Mindelo para cumprimentar a mãe, que regressava dos Estados Unidos da América. Nessa ocasião, assistiu ao desmantelamento dos quintalões que tinham servido até então para depósitos de carvão. Jorge nascera em 1913, em pleno período de bem-estar mindelense, e ao regressar a S. Vicente assiste à partida dos ingleses. Isso fere-o profundamente, e não podendo suportar a ideia, fixa numa morna as emoções do momento. Assim, *Fidjo Maguado* servirá não só para denunciar a situação em que Cabo Verde se encontrava, como também para ajudar a interpretar as mensagens que eram enviadas do Mindelo:

### **Fidjo Maguado**

Nha terra bô ca ta imaginâ  
Tristeza qu' mi bô fidjo m tâ sintí,  
Ora qu' m t' odjá- bo tâ sofrê,  
Nha alma ca ta podê resistí.

Má m tem fê na Nô S'nhor,  
Qu'êss tristeza, êss dôr,  
Sofrimento profundo,  
Qui ca tem ôto na mundo,  
El tá cabâ um dia  
Pa nô sintí ligria  
Pa nô podê vivê  
Sim c' mâ tude gente ta q'rê.

Lâ longe m tâ rezâ co sentimento  
De joêdjo m pidí Deus co amor  
Qu'ê pâ'l cabâ-bo qu'êss sofrimento  
Pa ligria dêss povo sofredor.

Tradução livre:

/Minha terra não consegues conceber/ a tristeza que eu, teu filho, sinto neste momento/, quando te vejo a sofrer,/ a minha alma não consegue resistir./

Mas tenho fé em Nosso Senhor (Deus), /Qu'essa tristeza, essa dor,/esse sofrimento profundo,/como não há outro no mundo,/ acabará um dia/ para a nossa alegria/para que possamos viver/assim como toda a gente deseja./

Lá longe rezarei com sentimento/de joelhos pedirei a Deus com amor/que acabe com esse teu sofrimento/para alegria desse povo sofredor./

A morna *Fidjo Maguado* começa por uma apóstrofe, o filho invoca a sua Terra, e confessa-lhe o seu sofrimento ao vê-la na situação em que se encontra. Em todo o poema, ele não cita o nome do responsável, o poder; nessas canções o poeta nunca o faz, por uma questão de segurança, uma acusação em que o nome do algoz não é apontado. Parte do princípio, porque dita a sabedoria popular, e todos sabem que não se deve nomear o demónio, porque senão ele aparecerá e será pior. Os poemas estão cheios de interditos e de subentendidos.

Perpassam por esta morna sentimentos de inconformismo, de revolta sentida, surdamente, pelo sofrimento da sua gente [*do sofrimento profundo*], que revelam a impotência dos cabo-verdianos [*dêss povo sofredor*] mas, contudo, havia esperanças de que um dia, se acabaria com o jugo da exploração [*el tâ cabâ um dia*] e que todos poderiam viver em liberdade [*podê vivê simc'mà tud gente ta q'rê*], como todos desejavam. Os filhos que saíram por causa da exploração, para obterem melhores salários nos países estrangeiros, sofrem imensamente com a situação da sua terra, [*nha terra bô ca tâ imagina*] e prometem que esse sofrimento chegaria ao fim, para a alegria de todos.

### **São-Cente (1960)**

Êss é qu'ê Mindelo nôs querido cantin  
Terra qui Deus derramâ sê ligria  
Terra de B. Lèza, terra di Selibana  
Êss é qu'ê São - Cente coraçon de Cabo Verde.

### **MINDELO,**

Ceita-m êss morna di amor  
Deus tâ dá-no vida e saúde  
Pâ n'ôió – b na bô franco progresso.

Ora qui nô báí nôs camin pâ strangêr  
Ca nô squeeê qui Mindelo fica li  
Nôs Porto Grande ê um coraçon sincêr  
Qu'ê pâ recêbê – no quand nô torna voltâ.

Tradução livre:

/Este é que é o Mindelo o nosso querido cantinho/ terra sobre a qual Deus  
derramou a sua alegria/terra de B. Lèza, terra de Salibania /Esse é que é São Vicente  
coração de Cabo Verde./

Mindelo/ aceita-me essa morna de amor/ Deus há -de dar-nos vida e saúde/ para  
te ver no teu franco progresso./

Quando formos embora para o estrangeiro/não esqueceremos que o Mindelo  
ficou aqui/ o nosso Porto Grande é um coração sincero/ para nos receber quando  
regressarmos./

Na mesma linha da morna anterior, o poeta volta a manifestar a sua fé na  
modificação da situação da sua terra, levada a cabo pelos seus filhos, que não se  
esquecerão dela e reafirmam a promessa anterior de que com vida e saúde haverão de  
ver o seu franco progresso. Nesta morna em particular, o compositor declara  
abertamente o seu amor à terra.

#### IV.2.3. Abílio Duarte e a denúncia político-social na morna

Abílio Duarte, poeta-guerrilheiro, considerado como um dos fundadores do  
Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde, nasceu na cidade da  
Paria, a 16 de Fevereiro de 1931 e fez os seus estudos secundários no Liceu Gil Eanes,  
em S. Vicente. Tendo ido trabalhar no Banco Nacional Ultramarino em Bissau, regressa  
a S. Vicente onde, entre 1957 e 1959, depois de dinamizar cultural e politicamente os  
estudantes do Liceu Gil Eanes, sai do arquipélago no momento em que a polícia política  
portuguesa se preparava para o prender. Como se pode perceber ao ouvir as suas  
mornas, ele é a voz mais crítica das “levas de trabalhadores”, como se dizia então, para  
as roças das ilhas a Sul do Equador – *Na Camin de Santomé* (1959).

### Na Camin de Santomé

Oi, oi, qui sôdade  
Qui 'm tem  
Di nha fidjim qui bai  
Na camim di Santomé

Quel carta branca qui'm recebê,  
Inganá-m, era mortaya,  
Nha fidjim morrê també,  
Ó nha fidjo, oi qui sôdade!...

Bô manhe já ca podê  
Carga na caise levá-m nha vida,  
Nha fê cabá, f' cá só tristeza.  
Ondas di mar bibé nhas lagrima.

Nha fidjo, oi qui sôdade!  
M f' cá mi sô tâ tchorâ!

Tradução livre:

/Oi, oi que saudades/ que tenho /do meu filho querido/ a caminho de S. Tomé/  
A carta-branca que recebi,/ enganou-me era de luto,/afinal, o meu filho  
queridomorreu também/filho, oh que saudades!.../  
A tua mãe já não pode mais nada/ o transporte de cargas no cais levou-me a  
vida,/ a minha fé acabou, resta-me apenas a tristeza./As ondas do mar beberam-me as  
lágrimas./  
Filho, que saudades!/Sozinha, choro a tua morte./

Esta morna de Abílio Duarte é constituída por 3 estâncias à maneira tradicional; cada estância, antes de passar de uma para a outra era cantada duas vezes; esta esteticamente é uma *guisa*, isto é, um choro cabo-verdiano, ou seja, chorar um morto, carpir, que normal e formalmente é um solilóquio, que se faz defronte do caixão do defunto, colocado no meio da casa. Neste caso, de pé, a mãe procede como se o filho estivesse presente. O acontecimento é sempre relatado na primeira pessoa, e neste caso, a *guisa* começa sem alarido; a história, em forma de solilóquio, começa *in meadia res*. Isto é, não na 1ª estância, mas sim na 2ª. Na 1ª, o patético é que a notícia é-lhe dada com uma certa ambiguidade: ela recebe uma carta que não traz obreia preta e nenhum outro sinal que indicasse luto, um traço preto, por exemplo no canto direito. De repente, ela começa, num chorinho, miudinho, a falar no filho que tinha ido para São Tomé e é

então, que começa o solilóquio, em que ela tem como interlocutora ela própria. Apenas as companheiras que estão ao pé dela é que a poderão escutar. Porque naquele momento, ela, a mãe, não estava à espera daquela notícia. O choque é bastante grande. Só se apercebem do que se passava, aqueles que estavam ao pé dela. Na segunda estância, é como se se dirigisse a toda gente. Explica-nos qual é o conteúdo da carta, começa a *guisa*, é então que ela narra o acontecimento; segundo momento do solilóquio, que começa com uma explicação sobre a carta: *quel carta branca/ qu' m recêbê,/ inganá-m, ca era mortaya,/* vem então a notícia: *nha fidjim morrê també/*. O diminutivo na palavra *fidjim*, acentua o sofrimento. O que torna a dor mais pungente é o tema São Tomé. É metaforicamente equivalente à morte; o lugar para onde se vai e não se volta mais (conotação cabo-verdiana).

Como foi dito acima, o patético da situação revela-se no ludíbrio do próprio destino; ela recebe uma carta de São Tomé, que não traz a obreia preta [*quel carta branca c'm recêbê*], ou o traço diagonal indicando a morte de um familiar. Feliz, abre-a e descobre que o seu filho está ausente. Na 3ª estância, o terceiro momento da elocução, o interlocutor ausente é o filho, ela dirige-se ao filho que era a razão do seu viver, [*nha fê cabá/ f'cá sô tristeza*] e motivo do seu sacrifício como carregadeira do cais, também tinha morrido [*carga na caise levá-m nha vida*]. Abandonada, [*M f'cá mi sô ta tchorá*] lamenta estar debilitada pelo transporte de cargas pesadas no cais e diz-lhe que tudo acabara, agora, o que lhe resta é só morrer.

Apesar de fraca e cansada, suportou o trabalho, à espera que o filho voltasse, com algum dinheiro capaz de a libertar daqueles trabalhos, mas afinal, ele também morrerá; e agora alquebrada, sozinha, sem mais ninguém que a ajudasse a chorar o seu morto, chora-o sozinha. Muita gente devia saber para vir chorar com ela, porque a morte é um fenómeno social coletivo. A dor maior é que poucos saberiam que ele morrerá.

Nesta morna, o compositor denuncia um drama social ao abordar este tema. A mãe representa muitas das mulheres de Cabo Verde que, enfrentando grandes dificuldades, criam os filhos sozinhas, na esperança de um amparo na velhice (como afirma o dito popular *Fidje é riqueza de manhe*, [O filho é riqueza da mãe]). O desfecho deste poema é a pior desgraça que lhe podia acontecer: a morte do filho após o consentimento de tamanhos sacrifícios. A morte no contrato em S. Tomé era particularmente difícil de suportar, na medida em que essa viagem nunca fora desejada.

Há um verso que perpassa pelo poema do princípio ao fim, um *leitmotive*, é a expressão *nha fĩdje, oi qui sôdade...* que acentua o sofrimento e a dor da perda.

### **Êss Mundo**

Na bôs lábios di minina  
Tem um sorriso magoado  
Na bôs odjos um grito  
Um grito di amor tão profundo  
Bô dor e di meu se confessá.  
Êss mundo ê assim chei di amagura.

### **Coro**

Agora ê tarde djá-m ca podê  
Mi pá-m carinhabo ê só na pensamente  
M ca tem ôto ramede  
Sinão pá-m bai ta sofrê.

### **Tradução Livre:**

/Nos teus lábios de menina/baila um sorriso magoado/nos teus olhos um grito/um grito de amor tão profundo/a tua dor é minha sem confessares./ Este mundo é assim, cheio de amargura./

Agora é tarde, já não posso/eu, para te acariciar é só em pensamento/ não tenho outro remédio/senão ir a sofrer./

Mas o revolucionário, o poeta, é um homem, que também se apaixona. Para cumprir o seu dever para com a pátria, confessa à amada que não pode ficar, apesar de ler o sofrimento no seu rosto, por ele partir [*um sorriso magoado... na bôs odjôs um grito, um grito de amor tão profundo*]. A única saída era justificar a situação como um desconcerto do mundo, confessar que o mundo é cheio de sofrimento [*mund ê chêi di amargura*]. No momento, o que restava era partir e acarinhá-la em pensamento.

### **Area di Selamansa**

N'area di Selamansa,  
mi ma bo sô t'andá  
Mar brabo tâ tchorá,  
nôs distino desigual

Dixá-m enxugò-b bôs lágrima  
Sorri pâ mi, criòla,  
Nha coraçon tá fica  
Pâ-m bem amò-b.

Ma s'm câ morrê  
Um dia m tâ voltá,  
Pâ-m bem amá-bu  
Pâ-m bem beja-bu  
Nem que perdida  
E desprezada  
Pâ pov' di Mindel.

Tradução livre:

Na areia de Selamansa/ eu e tu a andar/ mar bravio a chorar/ o nosso destino desigual/

Deixa-me enxugar as tuas lágrimas/sorri para mim, crioula,/o meu coração vai ficar/para te vir amar./

Mas se eu não morrer/ um dia vou regressar,/ para vir amar-te/ para vir beijar-te/ mesmo perdida/ e desprezada/ pelo povo do Mindelo./

São sentimentos que irão enriquecer o pensamento e a atitude dos que ficaram, e ao cantar a morna passam para todos as emoções e os sentimentos nobres daquele que parte para a luta de libertação deixando certezas.

Na *Areia de Selamansa* volta-se ao tema da partida e da promessa de amor correspondido e não esquecido, que perdurará até ao seu regresso para junto da amada, mesmo que ela esteja “perdida e desprezada pelo povo do Mindelo”. O último verso é ambíguo por causa da polissemia da palavra “perdida”. O importante aqui, são as palavras de estímulo que irão passar de indivíduo para indivíduo, transmitindo uma força anímica que reforça a capacidade de resistência da comunidade.

Na mesma linha temática, encontram-se composições de Val de Nhô Baltás, aliás Valdemar Lopes da Silva, filho de Baltasar Lopes da Silva, o último dessa geração de poetas guerrilheiros. Com um título bastante sugestivo, é o caso da morna *Nova Aurora*, aliás, o novo dia de uma nova nação.



## **Nova Aurora**

M tem fê  
M voltá pá bô rêgòce  
M tem fê  
Na nôs distino  
Pâ-m xinti  
Calor di bô pêto  
Co ternura di bô amor  
N ta voltá  
Pa junto di bô,  
Ca bô desusperá, cretcheu,  
Nôs tormento ta cabá...

Se algun dia  
Se pa nôs terra m morrê  
Se pa nôs pove m caí  
Sêcà bôs lágrima.  
É sô nha coraçon qu'm ta dixabo.  
Leval bô guardá-l co carinho  
Mostrá-l nôs terra querida  
Na despontar da NOVA AURORA

### Tradução Livre:

/Tenho fé/ que volto para o teu regaço/eu tenho fé/no nosso destino/ que sentirei/  
o calor do teu peito/ com a ternura do teu amor/ eu voltarei/ para junto de ti,/não te  
desesperes, amor,/os nossos tormentos acabarão.../

Se algum dia/ se por nossa terra eu morrer/se pelo nosso povo eu cair/ seca as  
tuas lágrimas./É apenas o meu coração que te deixo./Leva-o e guarda-o com  
carinho/Mostra-lhe a nossa terra querida/ no despontar da NOVA AURORA/

### IV.3. A divulgação da música num espaço arquipelágico, como Cabo Verde, e nas suas comunidades emigradas

Se a divulgação da música em continentes é feita através dos meios de comunicação terrestre e especialmente através do contacto directo, nos convívios, nos bailes, durante as visitas, lanches e almoços, em tocatinas, nos bares e cafés, em piqueniques ou serenatas, e como se disse, de uma forma informal nas ruas, nos coretos, num

tempo em que não havia nenhum outro meio para a veicular, num espaço fraccionado dividido por ilhas, essa divulgação é bem mais difícil.

A bordo dos barcos à vela, em momentos de calma, os capitães e os seus marinheiros formavam pequenos grupos, que de maneira exímia dedilhavam trechos de pura beleza, constituindo verdadeiros momentos de arte musical, sem outro objetivo que não fosse, pelo ser e pelo prazer de atingir o êxtase estético. Assim deixam antever as entrevistas feitas a compositores, como Manuel de Jesus Lopes (Manuel de Novas), Luís Rendall, João Cardoso, João Vieira e tantos outros.<sup>445</sup>

Muitas vezes, juntavam-se a bordo músicos e compositores como Manuel de Novas, Herculano Vieira, Duca de nhô Pitra, João Vieira e muitos outros. Caso interessante é o de Manuel de “Novas”, que por ter trabalhado como marinheiro no barco *Novas de Alegria* e porque tocava mornas e coladeiras com as pessoas que encontrava nos diversos portos visitados, da Praia, da Brava ou outros, adoptou o nome “Novas”, do barco onde trabalhou e passou a ser assim conhecido.

#### IV.3.1. A rádio, a divulgação musical e as transmissões directas

A partir da década de 40 do século XX a divulgação da música entre as várias ilhas foi beneficiada pelo “capitalismo sonoro na forma de rádio e indústria discográfica”, e também, como motor e meio para imaginar a nação na última fase do colonialismo, na expressão de Marissa J. Moorman (2008), ao referir-se ao papel da indústria discográfica e da rádio em Angola.<sup>446</sup> Retomando também a análise proposta por Bohlman (2011), é a partir desta época que a morna passa a ter um ponto de apoio na tecnologia, para a sua divulgação.

No Arquipélago de Cabo Verde, a rádio teve um papel bastante preponderante, se se tiver em conta a geografia do território. Um território fragmentado, constituído por dez ilhas, espalhadas por um vasto território marítimo, por onde sulcavam, desde os anos 30 a 60, muitos veleiros e barcos a motor cabo-verdianos. Com efeito, sendo o

---

<sup>445</sup> Ver Fontes

<sup>446</sup> Moorman, Ibid., p.140

porto um lugar de troca de saberes e de informações sobre o que se passa no mundo, em contato com os tripulantes e passageiros dos barcos, seria natural que a necessidade de criação da rádio tivesse sido sugerida aos cabo-verdianos. Assim, com o tempo, criou-se na capital um Rádio Clube pelos indivíduos pertencentes às camadas mais privilegiadas. Mais tarde, o Estado chamou a si o seu controlo, tendo passado a ser a Emissora Oficial.

Mas como não se captasse em condições as transmissões da Rádio Clube de Cabo Verde em todo o território do arquipélago, criou-se um outro rádio clube em S. Vicente, Radio Clube do Mindelo, que por sua vez, dedicou-se à divulgação da música cabo-verdiana, portuguesa, brasileira e outras, nas horas de lazer do cidadão. O noticiário só podia ser irradiado da capital, como se fazia em Portugal. Com o tempo, instalou-se outra antena de maior potência, de molde a cobrir todo o Arquipélago e, porventura, a chegar até aos cabo-verdianos residentes em Dakar. Criou-se desta forma a Rádio Voz de Barlavento, que foi de facto a responsável pelas gravações de mornas e coladeiras. Com essa atividade, criava-se o maior arquivo de gravações nas ilhas, aproveitando o facto de a maior parte dos músicos de Cabo Verde residirem no Mindelo. Com as duas emissoras criadas passou a cobrir-se todo o Arquipélago.

Na década de 40, Ângelo Lima, tocador de violão da Boa Vista, discípulo de Luís Rendall, foi convidado pelo cantor Fernando Quejas a criar um conjunto de nome *Noturno*, que passou a tocar na Rádio Clube de Cabo Verde, na cidade da Praia e a emitir em direto para o Arquipélago. Desse grupo faziam parte, entre outros músicos, Telmo Vieira, no bandolim, Homero Martins, José Quejas, irmão do Fernando, no cavaquinho, Jorge Monteiro, no cornetim, Joana Prates da Silva, ao piano, Avelino Barreto, no violino, e Ildo Brito. A partir dessa altura, passaram a divulgar música cabo-verdiana, mais especificamente mornas e coladeiras.<sup>447</sup>

Nas famílias que podiam aceder a um aparelho de rádio, desenvolveu-se imediatamente pelos pais o gosto pelas notícias e o gosto de toda a família em ouvir música. Cada um gostava de ouvir as vozes do seu agrado, visto que os programas eram transmitidos em direto.

---

<sup>447</sup> Figueiredo e Silva, Alveno. 2009. *Quejas, Tchufe e Lobo – reis crioulos do samba, fado e morna dos anos 30*: Praia. IBNL, p. 157

Durante muito tempo, havia rubricas criadas com o objetivo de fazer os radiouvintes participarem nos programas musicais, tais como: *Ao Gosto do Ouvinte*, ou *Pedidos do Ouvinte* ou ainda *Quando o Telefone Toca*, pedindo discos da sua preferência, em que se dedicavam músicas para as outras ilhas ou para parentes em viagem nos barcos. Os tripulantes cabo-verdianos dos barcos estrangeiros recebiam mensagens das suas famílias, desde que tivessem avisado os parentes, telegraficamente, da sua passagem “por águas de Cabo Verde”.

Do estrangeiro, os emigrantes passaram a enviar rádios-gravadores com a dupla preocupação de, por um lado, facultar aos familiares a audição das emissões radiofónicas, e por outro, permitir a gravação das novidades musicais em cassetes que lhes eram enviadas aos países onde residiam.

Esse *boom* não se deu apenas em S. Vicente; aconteceu em quase todas as ilhas. Isso incentivou muitos músicos de Santiago até então silenciados a aparecer, principalmente com o advento da Independência. Foi o caso de Frank de Mimita, “Biloca” (Albertino Évora), Ano Novo (Fulgêncio Lopes Tavares), e Djodja (Euclides Burgo Correia Tavares). Ir à rádio passou a ser um estímulo para os artistas, pois muitos deles passaram a ser conhecidos não só nos seus bairros, como em toda a ilha e em todo o arquipélago, conquistando fãs. Essa oportunidade tornou-os visíveis. As músicas passaram a ter nomes porque anunciados, e passaram a ter autores identificados porque passaram a ser escritas e lidas na rádio. Foi nessa mesma época, mais precisamente nos finais dos anos 50 que as mulheres, que nunca deixaram o canto da morna no espaço íntimo do lar, voltaram a ocupar o espaço público. Saíram do anonimato e ocuparam o espaço que foi delas, perdido nos anos 20. Já não era a mulher adulta que antes performava nas salas de bailes, agora surgiam do interior dos lares as *menininhas*, que nas suas atitudes ingénuas estavam sempre representando perante o espelho, fazendo como se estivessem no palco. Vinte e muitos anos depois, readquiriam o seu lugar perdido, dando visibilidade às mornas românticas de B. Lèza, que cantavam, como *Na Birinha di Mar*, *Oriundina*, *Alô, alô Mindelo*, e de outros poetas como Armando Félix Monteiro, *Feiticera di Cor Morena*, *Morininha sem Par*, ou *Júnior*, de Luluzinho, *Longe di Bô*, de Lela de Maninha, ou *Dú* de Olavo Bilac, *Santo Antão*, de Jorge Pedro Barbosa, *Desgosto Profundo*, de António Lima, *Cruel Distino*, de Pitcha (Simplicio J. Gomes). São as vozes de Lena Ferro, Mité Costa, Titina, Arlinda Santos, Milú Évora, Celina Cruz, Anabela Melo, Lulu Sousa, Cesária Évora, e um pouco mais tarde, Celina

Pereira. Nessa altura, também se assistia a um surto de frescas coladeiras. As jovens cantoras são trazidas à rádio e ao teatro, tipo *music-hall*, por Frank Cavaquinho e Goy Gonçalves. Os espaços dos homens continuam a ser os bares por onde vão passando, as noites cabo-verdianas, os restaurantes e os piqueniques. Acreditamos que as mulheres voltaram à ribalta graças às vozes de Ângela Maria e Maysa Matarazzo. Começariam por gravar na rádio e depois, em suportes vinil, para as casas do Leão e João Mimoso, no Mindelo.

De referir que apesar de não haver músicos que se possam considerar profissionais, alguns compositores, como B. Lèza e Jota Monte tinham a preocupação de registar as suas composições na Sociedade de Autores em Portugal. Graças à Rádio, pôde-se conservar e transmitir um grande número de registos fonográficos de mornas, fixaram-se os nomes de cantores, compositores e músicos que se conhecem agora, o que não tinha acontecido no passado. Com efeito, a quase maioria das composições anteriores a 1920 ficaram no olvido, e chegaram até a desaparecer. De algumas mornas conservaram-se as melodias, que foram passando de geração em geração, desconhecendo-se, no entanto, os poemas. A partir dos anos 40, após a publicação dos livros de mornas de Eugénio Tavares, B. Lèza e Pedro Cardoso, criou-se o hábito de alguns articulares, principalmente as meninas, compilarem essas canções nos seus cadernos para uso próprio. Toda a gente gostava de cantar, e elas mais que todos. Graças a esse hábito pode atualmente recuperar-se muitos textos de poemas, enquanto algumas melodias desapareceram, talvez para sempre.

Após a instalação do conjunto *Voz de Cabo Verde* na Holanda, em 1966 e com o envio de músicas gravadas em disco para Cabo Verde, alargou-se o uso do gira-discos em casa, por parte das famílias de emigrantes. Até então era a pequena burguesia que possuía os móveis com rádio gira-discos, *Grundig* e *Philips*. A Rádio Voz de Barlavento, solicitada por certas casas comerciais, como a Casa do Leão e depois a Casa Mimoso, começou a fazer gravações de qualidade em S. Vicente e posteriormente, a enviar as matrizes para a Alemanha, onde eram feitos discos com a chancela dessas casas e reenviados para Cabo Verde para serem vendidos. Assim começou uma pequena indústria discográfica em Cabo Verde, além dos discos da *Morabeza Records* de João Silva, de Roterdão, que eram fabricados para a comunidade no exterior e no interior de Cabo Verde. Esses discos eram vendidos em todos os países onde havia comunidades cabo-verdianas, como Portugal, França, Itália, países no continente Americano, Guiné e

Angola. Além de serem vendidos a cabo-verdianos, eram vendidos e divulgados no seio das populações estrangeiras que os tinham recebido. O papel do gira-discos portátil, conhecido por *pic up*, é de grande importância na divulgação da morna e coladeira, na medida em que quando se passava pelas ruas do Mindelo nos anos 60, ouvia-se música de porta em porta, o que constituía uma confusão musical. Os bailes, chamados *picapadas*, eram quase diários. As mulheres dos emigrantes eram criticadas nas coladeiras, pois dizia-se que não sabiam fazer outra coisa senão organizar bailes, quase todos os dias.

#### IV.3.2. O início da indústria discográfica e a ligação com as comunidades emigradas

Depois dos primeiros discos gravados nos EUA no início da década de 30, pela *His Master's Voice/ RCA Victor*, foi o cantor Fernando Quejas o primeiro a gravar um disco em Portugal, no ano de 1952, pela *Columbia Records*. Outros músicos se lhe seguiram, nas décadas de 50 e 60, gravando pelas etiquetas *Alvorada* e *Rapsódia*.<sup>448</sup>

Nascido na cidade da Praia em 1922, Fernando Quejas começou por participar em emissões da Rádio Clube de Cabo Verde, na sua cidade natal, na década de 40, juntamente com o conjunto *Nocturno*. Tendo-se mudado para Portugal, estreia-se em 1947 num programa da Emissora Nacional, em Lisboa. Fernando Quejas foi o primeiro na divulgação da morna em Portugal a nível radiofónico, onde outros músicos actuavam pontualmente, sobretudo a partir da década de 50, como por exemplo Marino Silva e Eddy Moreno, entre outros. Entre 1953 e 1960 gravou 21 discos com a *Alvorada*.<sup>449</sup> Djuta Silva gravou também em Portugal *Odjinho Maguado* e *Grandeza*, de autoria do seu irmão Eddy Moreno. A morna composta por B. Lèza quando esteve doente no Hospital do Ultramar, em Lisboa, *Ondas Sagradas do Tejo*, seria gravada por um militar português que prestou serviço no Corpo Expedicionário, destacado no Mindelo, nos anos 40, de nome Martinho da Silva. Muitos o confundiam com o cantor cabo-

---

<sup>448</sup> Gonçalves, Carlos Filipe. 2006. *Cab Verd Band*: Praia. Instituto do Arquivo Histórico Nacional, pp. 246, 247

<sup>449</sup> Gonçalves, Carlos Filipe. *Ibid.*, p. 154

verdiano Marino Silva, da ilha do Sal, que gravou também na década de 50. Devido a essa confusão, o cantor Martinho da Silva passou despercebido entre os cabo-verdianos.

Também nos anos 1950, a convite dos donos da *Adega Machado*, esteve a performar durante algum tempo um grupo constituído por Manuel de Novas, Morgadinho, Lela Preciosa e Tchuff. Mesmo assim, não conseguiram cativar os editores portugueses para gravar. Em 1961 estavam em Lisboa poucos músicos cabo-verdianos para além do Dany Silva. Armando Tito, Ildo, Ana Firmino, que formavam o conjunto *Sodade*; vivia também em Lisboa Boaventura Celestino, reformado, mais conhecido por Ploto. Entretanto, como já foi referido, em Cabo Verde, tinha iniciado uma pequena indústria discográfica, graças a iniciativas da Rádio Voz de Barlavento em conjunto com a Casa do Leão e depois a Casa Mimoso. Tanto numa casa como noutra, performavam quase sempre os poucos que havia: Titina, Mité Costa, Amândio Cabral e Djosinha, e mais tarde, Jack Monteiro. Na Argentina, Djindja também gravou com o conjunto de Pitrinha Morais, na década de 1950.

No ano de 1962, o Professor Adriano Moreira, tendo visitado Cabo Verde, fez vir a Portugal um conjunto de músicos que cantaram nos vários casinos do país e mais tarde gravaram dois EPs de vinil. O conjunto *Folclore Cabo-verdiano* era constituído pelos instrumentistas Luís Rendall (violão), Celso Estrela (bandolim) Agostinho Fortes (violão), Taninho (vilão) e cantavam Mité Costa, Titina Rodrigues, Arlinda Santos e Djosinha. Todos regressaram a Cabo Verde. Titina ficou mais algum tempo, e fez alguns programas na Radio Televisão Portuguesa, a convite de um dos diretores da programação musical, Melo Pereira. Maria da Luz Sousa, que residia em Lisboa, também gravou na RTP, nos anos 60. Num acervo de 1951 EPs gravados por 19 músicos ou grupos cabo-verdianos, através de diversas discográficas, constatou-se que tinham em média entre 2 a 3 mornas cada um, para um total de 4 faixas. Todos estes discos eram 45 RPM (EP) e o primeiro LP (33 RPM) de música cabo-verdiana, também contendo mornas, foi editado em 1965 pela *Casa Silva*, em Roterdão, na Holanda. Intitulado *Caboverdianos na Holanda*, trata-se de um instrumental com Tazinho, Edmundo e Pirra nos violões, Franck Cavaquim e Djunga de Biluca na percussão.

Todas as fontes são concordantes em apontar Franck Cavaquim como o iniciador do célebre conjunto *Voz de Cabo Verde*. Formado na Holanda em 1966, este conjunto viria a gravar vários discos com a editora Casa Silva, de Roterdão, mais tarde

denominada *Morabeza Records*, de propriedade do emigrante cabo-verdiano João Silva, mais conhecido por Djunga de Biluca. Actuando vários anos no *dancing La Bonanza* em Roterdão, de 1963 a 1972 fizeram diversas digressões a Cabo Verde, Guiné e Angola, actuando para cabo-verdianos residindo nestas duas então colónias portuguesas e também para o público em geral.<sup>450</sup> Inicialmente, o conjunto foi composto por Luís Morais (saxes e clarinete), Morgadinho (trompete e vocalista), Toi de Bibia (guitarra), Jean da Lomba (baixo) e Franck Cavaquim (bateria). Luís Morais e Toi de Bibia partiram de Dakar, onde viviam e actuavam aos fins-de-semana com Eduardo Silva, Amburtu e Bana no *Théâtre du Palais*.<sup>451</sup> Morgadinho vivia em Bissau, onde era empregado numa repartição de Finanças e Jean da Lomba vivia em França. Nos primeiros anos, o conjunto tem entradas e saídas de elementos, e junta-se a eles o pianista Chico Serra, ido de S. Vicente e o vocalista Djosinha, que vivia nos Estados Unidos da América. A primeira actuação do conjunto em Cabo Verde foi em Janeiro de 1968 no Teatro *Eden Park*, no Mindelo, tendo sido um retumbante sucesso.<sup>452</sup> Até então foi o maior expoente da música cabo-verdiana. O primeiro LP, de muitos, foi *Dançando com a Voz de Cabo Verde*. Continha duas mornas de Morgadinho. Para além dos discos vendidos em vários países, a *Voz de Cabo Verde* participou em festivais na Itália, nos Estados Unidos da América e na então União Soviética. O músico Luís Morais, em particular e a sua qualidade musical, foi cedo conhecido não só no Senegal, na Guiné e em Angola, mas também no Brasil e na Argentina, ainda antes da Independência de Cabo Verde. Mais tarde, afirma ter actuado também em França, na Bélgica, em Portugal, em S. Tomé e Príncipe, em Moçambique e no Canadá.<sup>453</sup>

Tendo gravado diversos discos com o conjunto *Voz de Cabo Verde*, o cantor Bana, ou Adriano Gonçalves, teve uma trajetória independente. Nascido em São Vicente em 1932, Adriano Gonçalves é socializado musicalmente na cidade, inicialmente pelos seus primos Silva, filhos do músico João Xalino, seu tio materno:

“- [...] Lá na Rua da Moeda, havia aquela família de Jon Xalino, tinha Djuta, Djuta Ben-David – hoje em dia, ela é Ben-David -, Garda, a sua

<sup>450</sup> Gonçalves, Carlos Filipe. Ibid., pp. 175, 176

<sup>451</sup> Ochoa, Raquel. 2008. *Bana uma vida a cantar Cabo Verde*: Lisboa. Planeta Vivo, p. 127

<sup>452</sup> Gonçalves, Carlos Filipe. Ibid., p. 175

<sup>453</sup> Entrevista de Moacyr Rodrigues com Luís Morais no Mindelo, em 1990



irmã. Uma tocava viola, violão e a outra, guitarra portuguesa. Elas punham-se a cantar, a Djuta punha o seu violão no chão, ela ia até minha casa, que ficava a meia dúzia de passos. Eu tinha vontade de ir, mas... Ela ia buscar-me, abraçava-me... Eu sentava-me lá no chão, na calçada. Enquanto estávamos só nós, tudo bem. Eu cantava aquelas mornas... fora de tom! Mas eu cantava!”<sup>454</sup>

Em Dezembro de 1961, com a ajuda de amigos, parte para Dakar, onde, através de um compatriota consegue trabalhar na Rádio Senegal.<sup>455</sup> Mais tarde, passa a gerir a *boîte Salume*, propriedade de outro cabo-verdiano, e onde actua todos os domingos. Em Dakar vivia já o músico mindelense Luís Morais, com quem Bana passa também a atuar no *Théâtre du Palais*, como foi referido acima. É em Dakar que Bana grava o seu primeiro disco *Bana chante 4 succès des îles du Cap-Vert*. Em 1965/66, aquando do convite endereçado por Franck Cavaquim para constituir o conjunto *Voz de Cabo Verde* na Holanda, Bana segue viagem juntamente com Luís Morais e Toy de Bibia. Em Roterdão grava o seu primeiro LP pela Casa Silva com o conjunto *Os Verdeanos*, antecessor do *Voz de Cabo Verde*. Entretanto, em 1966 surge-lhe um convite para uma digressão de oito meses nos Estados Unidos da América, organizada por membros da comunidade cabo-verdiana aí residente.<sup>456</sup> Dá concertos em diversas localidades do país, a saber em New Bedford, Providence, Brooklyn, New Jersey e New York. Em 1967 regressa a Cabo Verde, de onde organiza várias digressões à Guiné, Angola, S. Tomé e Príncipe e Portugal, muitas vezes com o apoio de cabo-verdianos residentes nesses territórios.<sup>457</sup> Até 1952 Bana gravou mais de duas dezenas de discos, tendo-se tornado, até à data de hoje, o músico cabo-verdiano com mais discos gravados. Em 1975, Bana instala-se em Lisboa, onde abre o restaurante *Monte Cara*, que se tornou o principal local de divulgação da música cabo-verdiana em Portugal.<sup>458</sup> Num acervo de EPs e LPs gravados por Bana, constatou-se que gravou 56 mornas de 26 compositores diferentes.

Em Lisboa, Bana promove um novo conjunto *Voz de Cabo Verde*, integrando, para além de si próprio, Luís Morais, Paulino Vieira (teclados), Leonel Almeida

---

<sup>454</sup> Traduzido do crioulo, entrevista de Moacyr Rodrigues com Adriano Gonçalves (Bana), Mindelo, 2004

<sup>455</sup> Ochoa, Raquel. Ibid., p.127

<sup>456</sup> Ochoa, Raquel. Ibid., p.135

<sup>457</sup> Ochoa, Raquel. Ibid., p.153

<sup>458</sup> Gonçalves, Carlos Filipe. Ibid., p.177

(vocalista), Armando Tito, Beбето e Joãozinho nas guitarras. O conjunto faz digressões a Cabo Verde, Guiné e Angola. Mais tarde, saem elementos e entram outros, entre os quais Tito Paris e Toi Vieira. Em 1976 Bana cria também em Lisboa a editora discográfica *Monte Cara Records*.

O então jovem embarcadiço Luís Fortes presta um depoimento fortemente revelador do significado atribuído à morna e à possibilidade de audição de discos para os cabo-verdianos emigrados ou embarcados:

“- [...] Lembro-me ainda quando muito jovem, em 1963, do momento em que os carteiros subiam a bordo para entregar a correspondência que chegava dos familiares em Cabo Verde. Todos eles, ainda com o uniforme de trabalho, olhavam para o carteiro esperançosos de receber uma missiva. [...] Quando não eram contemplados, corriam angustiados às suas cabines pondo logo a rodar, naqueles tempos em rotação 45, o disco do Bana que dizia: *Nha Terra ca bô senti ingrato*. [...]...Consolavam a distância...”<sup>459</sup>

Vê-se, assim, o forte impacto que teve o uso da tecnologia na divulgação da música cabo-verdiana, e em particular, da morna entre as comunidades emigradas e os marinheiros. Também no caso de Cabo Verde se pode falar de “capitalismo sonoro na forma de rádio e indústria discográfica”, como motor e meio para imaginar a nação, um conceito proposto por Marissa J. Moorman (2008) e que a Autora utiliza referindo-se ao papel da indústria discográfica e da rádio em Angola, na última fase do colonialismo.<sup>460</sup>

---

<sup>459</sup> Ochoa, Raquel. Ibid., p.132

<sup>460</sup> Moorman, Ibid., p.140

#### IV.4. A morna e a luta de libertação nacional

Com o surgimento dos movimentos independentistas em África, um dos que maior repercussão teve em Cabo Verde foi o dos Mau Mau de Jomo Kenyata, que nos anos 1950 agitaram os ânimos nacionalistas no continente.

O maior império colonial europeu, o britânico, tinha começado a estremecer com a independência da Índia, em 1947, obtida através do movimento da não-violência conduzido por Mahatma Gandhi. No ano de 1957 foi a vez da primeira colónia britânica na África ao sul do Sahara tornar-se independente, o Gana de Kwame Nkrumah. Em 1958 a Guiné Francesa passou também a ser um Estado independente, com a capital em Conakry. 1960 é denominado o “Ano de África”, por 15 países terem obtido a independência. Logo em seguida, em 1961, Portugal perdia o Estado da Índia para a União Indiana.

Foi neste âmbito que o engenheiro agrónomo Amílcar Cabral, nascido na Guiné-Bissau e filho de cabo-verdianos fundou clandestinamente o Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde (P.A.I.G.C.) juntamente com outros nacionalistas, na cidade de Bissau, em 1956. Foi somente no ano de 1961 que o PAIGC deixou de atuar unicamente na clandestinidade, tendo então estabelecido a sua sede na República da Guiné, recentemente independente, na sua capital, Conakry. Nessa altura começou a ser preparada a ação armada no território da Guiné-Bissau, que durou 11 anos, de 1963 a 1974. Entretanto, foram sendo criadas células clandestinas deste partido em Cabo Verde, Portugal, Angola, Bélgica, Holanda, assim como no Senegal e na Costa do Marfim, em países onde viviam trabalhadores cabo-verdianos.

Alguns anos antes, em 1958, Abílio Duarte tinha partido de Bissau, onde trabalhava no Banco Nacional Ultramarino, e regressado a São Vicente para prosseguir os estudos liceais. Na cidade do Mindelo, através de organizações culturais, sensibilizou alguns estudantes e trabalhadores para a questão nacionalista. Avisado de que ia ser preso, saiu do Mindelo, regressou ao continente africano e então passou a dedicar-se inteiramente à atividade política independentista. Enquanto esteve no Mindelo produziu algumas mornas já referidas anteriormente, consideradas pelos mindelenses como

pequenas peças que tiveram muito sucesso: *Êss Mundo, Na Arêa di Selamança* e, a mais tocada e cantada de todas, *Na Camin de Santomé*. As músicas dessas mornas têm a assinatura do professor de música do Mindelo, José Alves dos Reis.

Em Conakry, das diversas estruturas criadas pelo Secretariado do P.A.I.G.C., no âmbito da luta de libertação nacional, contou-se uma de grande relevância que tinha por função divulgar o projeto do partido: a Rádio Libertação. Uma das suas principais dinamizadoras, Amélia Sanches Araújo, em entrevista dada ao historiador Leopoldo Amado, a 09 de julho de 1998 na cidade da Praia<sup>461</sup>, relatou que “em 1965 começaram as primeiras tentativas para a criação de uma rádio, com um pequeno emissor soviético de ondas curtas e médias de fraca potência. Essa experiência, que começou comigo e um outro camarada que veio a falecer num acidente de viação, falhou, pois não conseguíamos chegar a Bissau em boas condições. Nessa altura, a título experimental, transmitíamos apenas *slogans*, algumas palavras de ordem em português e crioulo, e música, sobretudo de Cabo Verde, pois não tínhamos música gravada da Guiné-Bissau.”<sup>462</sup> A Rádio Libertação só começou a ter emissões regulares em 1967, quando conseguiram ter um emissor mais potente, para atingir convenientemente as regiões da Guiné - Bissau, e num horário mais variado.<sup>463</sup> As emissões da Rádio Libertação abriam e fechavam com a morna *Fidjo Maguado*, do compositor Jorge Monteiro (Jota Monte) que acharam que tinha um poder mobilizador, pela melodia e pelo assunto nela tratado.

No entanto, Jorge Fernandes Monteiro, que estava no Mindelo, confessava numa entrevista que me foi concedida, que foi chamado à P.I.D.E. (Polícia Internacional de Defesa do Estado) variadíssimas vezes, para lhes explicar porque é que tinha feito a morna para o P.A.I.G.C.. Explicou:

“- [...] Fiz a minha morna *Fidjo Maguado*, em 1955. Imediatamente, mandei registá-la. O P.A.I.G.C., [...] como aquela letra da minha morna servia-lhes para os seus...programas de Dakar, eles começaram a fazer aquele programa. Como essa morna tinha sido gravada por mim num disquinho [...], não é, [que] eles abriam os seus programas com ela, e fechavam-nos com ela. Não imaginas quantas vezes a P.I.D.E. me

---

<sup>461</sup> Pereira, Aristides. 2003. *O meu testemunho – uma luta, um partido, dois países*: Lisboa. Notícias, p. 333

<sup>462</sup> Pereira, Aristides. Ibid.

<sup>463</sup> Pereira, Aristides. Ibid.

incomodou, porque eles diziam que eu a tinha composto para o P.A.I.G.C.. Felizmente, eu não a fiz para o P.A.I.G.C., fi-la porque eu sentia que a minha terra estava... tinha sido ofendida. [...]”<sup>464</sup>

Consultando os arquivos da P.I.D.E., em Portugal ficou a saber-se que a partir de uma certa altura os agentes da polícia política convenceram-se de que esses artistas cabo-verdianos eram “correios” do P.A.I.G.C. e então passaram a controlar todas as suas entradas e saídas de Cabo Verde ou de Portugal continental.<sup>465</sup>

Numa carta enviada à Praia pelo Dr. Baltasar Lopes da Silva, a 30 de Outubro de 1968, e destinada a Avelino Barreto, um dos mecenas de B. Lèza e responsável pela recolha e edição das mornas, recolhidas no livrinho *Partículas da Lira Cabo-verdiana*, Baltasar Lopes mostrava-se bastante preocupado com a questão da preservação das mornas, expunha a Avelino Barreto falando-lhe na necessidade de se fazer recolha das mornas e publicá-las em três volumes: dois dos autores conhecidos mais consagrados, Eugénio Tavares e B. Lèza, com as respetivas pautais e um 3º volume, de autores anónimos, para que se não perdessem, como já tinha acontecido com muitas das mornas antigas. O portador da carta foi Jorge Monteiro que, na altura, era professor de música no Liceu Adriano Moreira, na Praia. Nos arquivos da polícia política internacional, nos processos de Jorge Monteiro, encontram-se três cópias feitas à carta, com as palavras mornas “anónimas” sublinhadas.<sup>466</sup>

Os agentes da polícia política, como não percebiam o crioulo, acreditavam que os cabo-verdianos comunicavam-se em código através das letras das mornas. Daí, julgamos, o controlo cerrado feito a todos os músicos que saíssem de Cabo Verde e de Portugal para o exterior. O cantor Bana era controlado por causa de objetos que trazia da Holanda, como camisolas e discos. Estava sempre referenciado, juntamente com Luís Morais e o editor da *Morabeza Records*, Djunga de Biluca (João Silva), tido como representante do P.A.I.G.C. na Holanda. Explorava uma esplanada na praia da Mاتيota, no Mindelo, onde se cantavam mornas e onde Dante Lopes da Silva Mariano declamava poesias, mas acabou por ser interditado. No ano seguinte o Bana concorreu para rematar

---

<sup>464</sup> Traduzido do crioulo da entrevista concedida a Moacyr Rodrigues no Mindelo, a 26 de Outubro de 1983

<sup>465</sup> PIDE/DGS, Jorge Fernandes Monteiro SC CI (2) 11 432

<sup>466</sup> PIDE/DGS, Jorge Fernandes Monteiro, Del CV SR 2365; PIDE/DGS, Jorge Fernandes Monteiro Del CV SR 5769

a esplanada e não conseguiu. Para a polícia política internacional, resolveu-se um problema.<sup>467</sup>

O cantor – guerrilheiro, Nhô Baltas<sup>468</sup>, de seu nome próprio, Baltazar Januário Lima de Barros, residente em Conakry e mais tarde na Suécia, durante o período da luta armada, esclarece, em entrevista que me foi concedida em 2012, em Putwaket, Rhode Islands, como é que enveredou pela música de protesto, durante o período em que integrou a Marinha do P.A.I.G.C... Afirma que:

“[...] essa história de eu cantar começou praticamente na Guiné, na Guiné-Conakry, no P.A.I.G.C.. Como tu sabes, nós tínhamos lá uma rádio, que era a Rádio Libertação, onde fazíamos propaganda para o interior da Guiné, e se calhasse, para o exterior, até onde as ondas chegavam. Mas, segundo os Serviços de Informação do partido, as nossas ondas chegavam até Cabo Verde. E o camarada Cabral pensou que...nós, a nossa música era só música da Guiné, aquelas músicas tribais da Guiné, estás a ver, que eles tocavam com os seus instrumentos, cimbôa, e todas essas coisas; quanto às línguas, nós não entendíamos nada do que eles diziam. Portanto, eram feitas para eles. Então, os Serviços de Informação e a Direção Geral do Partido acharam que era chegada a altura de nós fazermos música de intervenção cabo-verdiana, dirigida à nossa emigração, porque nós tínhamos muita malta que estava na emigração [...].

Portanto, já tinha havido uma demonstração de que a malta estava a aderir, tinham chegado à Bélgica alguns estudantes de Portugal. Faltava era propaganda. E chegou-se à conclusão de que um dos melhores meios de fazer propaganda no seio da emigração cabo-verdiana, era por intermédio da música.

Acontece que em Conakry, na altura, nós tínhamos grandes tocadores de violão, grandes intérpretes de violão, na luta. Que era o caso de Valdemar Lopes da Silva, Herculano Vieira, Osvaldo Azevedo, eu, e então, na Rádio Libertação, nós começámos a fazer umas gravações.

---

<sup>467</sup> PIDE/DGS Adriano Gonçalves, Del CV SR 8266; PIDE/DGS Adriano Gonçalves SC CI(2) 9886

<sup>468</sup> Baltazar Januário de Barros

Sim, o Pereirona, (João Pereira da Silva) – esqueci-me de [mais] um -, Sotero no cavaquinho. Bons elementos, bons elementos. Nós começámos a fazer uns ensaios, umas gravaçõezinhas, e tal. Um dia, o camarada Cabral ouviu esse primeiro programa que estávamos a fazer, e ele disse: “Eu vou assistir ao ensaio desses rapazes. Eles já me fizeram lembrar Cabo Verde, e de que maneira!”

[...]

E, portanto, é esse disco “Protesto e Luta”, no qual a maioria das composições é do camarada Abílio Duarte e de Val Lopes da Silva. Uma outra coisa é do Julinho de Carvalho e do Osvaldo Azevedo, e há outra música que nós não sabemos [quem é o Autor] (...) Essas duas músicas é que, naquele disco, não são originais de lá, de Conakry, se quiseres. Porque o resto foi tudo feito lá. [...]”<sup>469</sup>

Continuando, Nhô Baltás narrou como é que chegaram a gravar na Holanda. Foi tudo combinado com o responsável pelo Departamento da Cultura do P.A.I.G.C., Abílio Duarte, numa altura em que iam para a Alemanha participar no Festival Internacional da Juventude.

Gabriel Mariano foi outro indivíduo considerado pela P.I.D.E. como um elemento suspeito. Tendo iniciado programas culturais na rádio na cidade da Praia, nos quais se declamavam poesias dele e de outros cultores do Movimento Claridoso e se divulgavam mornas, foi expulso de Cabo Verde tendo ficado com residência fixa na Ilha de Moçambique. Gabriel Mariano era sobrinho de Baltasar Lopes, estudara no Liceu do Mindelo, de onde seguiu para Lisboa para cursar Direito. Assim, numa carta enviada da delegação da P.I.D.E. na cidade da Praia para a sede em Lisboa, a 25 de Fevereiro de 1965, foram feitas as seguintes afirmações acerca da atuação do juiz, poeta, ensaísta e compositor Gabriel Mariano:

“Através das suas atividades extra profissionais tem-se notado tratar-se de indivíduo bastante suspeito politicamente. Assim, tem defendido o crioulo como língua, afirmando que se deveria ensinar o

---

<sup>469</sup> Traduzido do crioulo

crioulo para daí se partir para o ensino do português, colocando, deste modo, a nossa língua no mesmo pé de igualdade com o francês ou inglês.

Eleito no corrente ano diretor do Rádio Clube da Praia, tem intensificado os programas num sentido mais separatista da música portuguesa – faz-se distinção entre música cabo-verdiana e música portuguesa – ao mesmo tempo que apareceram programas ditos “culturais” em que a poesia e os escritos, de Autores cabo-verdiano, são motivo mais que suficiente para difundir as suas ideias separatistas.

Tem sido grande impulsionar dos espetáculos, quer sejam simples festas ou homenagens, onde se recitam poesias, em crioulo ou em português, que falam de tuberculose, leprosos, famintos, etc., numa clara manifestação doentia e de descrédito para a nossa Administração.

[...]

Não se vê que o DR. GABRIEL MARIANO esteja enfeudado a qualquer organização político-subversiva-separatista, mas não resta a menor dúvida de que através da atividade que desenvolve, muito poderá contribuir para a criação dum clima – a que outros chamam tomada de consciência – que visa a desagregação da unidade portuguesa.

A colocação de cabo-verdianos na Província donde são naturais, principalmente quando possuidores de certo grau de cultura ou em posições de chefia, não parece ser a mais conveniente. O ambiente, pequeno e mesquinho, em que as correntes antinacionalistas, hoje de sentido mais vasto que não envolve somente o regime, se fazem sentir e a que nem sequer o laço familiar falta, aliadas a uma pseudocultura que a todo o transe se pretende dissociar da Mãe-pátria não pode deixar de arrastar aqueles que, como o DR. GABRIEL MARIANO embora sem ostensivamente, se deixarem enredar por compromissos, nem por isso deixam de colaborar subtilmente nessa nefasta e desagregadora tarefa antipatriótica.<sup>470</sup>

---

<sup>470</sup> In PIDE/DGS, Baltasar Lopes da Silva, SC CI (2) nº 2894, pp. 302 - 308



De notar que os agentes da P.I.D.E. consideram que Gabriel Mariano é suspeito politicamente por defender o ensino do crioulo como língua materna, ou seja, por pretender valorizá-lo, e por divulgar na rádio a música cabo-verdiana, ou seja, na altura, a morna e coladeira. Ao considerar este comportamento como separatista e desagregador em relação à unidade nacional portuguesa, os agentes da polícia política do Estado Novo reconhecem o potencial da língua crioula e dos géneros musicais referidos como instrumentos de consciencialização e de afirmação de um espaço do “nós, cabo-verdianos”, diferenciador em relação ao espaço do “outro”, colonizador. Pode afirmar-se que reconhecem, também eles, a morna como uma música nacional (Bohlman, 2011).

Humberto Bettencourt Santos, dito Humbertona, nascido em Santo Antão em 1940, foi um dos estudantes universitários na Bélgica que militou no P.A.I.G.C., e teve uma forte atuação a nível da produção musical com objectivos políticos. Formado também no ambiente do Mindelo, no Liceu, ele explica como é que foi a sua socialização musical:

“- Em S. Vicente – eu fui p’ra lá com dois anos, portanto, lá é que eu praticamente conheci a vida. Foi lá que eu aprendi também a tocar violão, porque S. Vicente era um meio que se prestava a isso. Eu era um aluno do liceu, um estudante-tocador, um seresteiro, como se dizia. (riso) De modo que eu fui p’rá escola de violão, um mês, dois meses com um parente meu, que é o Malaquias,<sup>471</sup> que ainda é, que ainda toca. E fiz dois meses com o Malaquias, a partir daí eu, eu aprendi sozinho, imitando companheiros, copiando em discos, enfim, fazendo aquela aprendizagem normal até chegar a um ponto de elaborar, elaborar as minhas próprias...a minha própria forma de tocar. [...]”<sup>472</sup>

Numa entrevista concedida ao historiador Leopoldo Amado, ele explica como se deu o seu engajamento no movimento de libertação nacional:

---

<sup>471</sup> Malaquias Costa, considerado um bom violão, barbeiro de profissão, violinista, compositor de várias mornas, irmão de um dos maiores violinistas da mazurca crioula. Ambos naturais da Ponta do Sol, Santo Antão.

<sup>472</sup> Entrevista a Ângela Coutinho, Praia, 23 de Maio de 2009

“- Fui estudar para a Bélgica em 66. Cheguei lá em Maio e em Agosto chegou o Abílio Duarte, como disse, de passagem para Havana. Aproveitando a presença e as orientações dele foi criado um primeiro núcleo de apoio ao PAIGC, a nível da Bélgica, e esse terá sido o primeiro contacto engajado de forma aberta e deliberada. [...]”<sup>473</sup>

Foi já residindo na Bélgica que o músico gravou o disco vinil *Stora Stora*, pela *Morabeza Records*, um disco de mornas e galopes, do folclore de Santo Antão, com o já referenciado *Nho Jom Sê oá mi Non* juntamente com Valdemar Lopes da Silva, filho de Baltasar Lopes da Silva e também ele militante do P.A.I.G.C..

A recolha folclorística foi também considerada por Anderson (1983) como um instrumento de construção da “comunidade imaginada”, e muito referenciada por Bohlman (2011) como uma das etapas a percorrer na *national journey*. Tal como tinha sido feito por Pedro Cardoso, e mais tarde, na revista *Claridade*, também no âmbito do trabalho cultural levado a cabo pelo PAIGC se recorreu a este instrumento de molde a facilitar a divulgação dos ideais independentistas junto às comunidades cabo-verdianas, tanto na emigração como no arquipélago.

Em 1969, Humbertona grava o disco *Morna ca sô dor*<sup>474</sup>, também pela *Morabeza Records*, em cuja contra-capas se publicou o seguinte texto:

“Há mornas que me fazem dor.

Mas...

Morna não é só dor...

Morna é o instrumento de que o povo de Cabo Verde se serve para exprimir o seu sofrimento e a sua esperança no futuro. Morna é o povo de Cabo Verde no caminho de S. Tomé, no porão dos vapores como um pedaço de carvão. Morna é o dia 27 de Setembro quando tivemos de nos separar da família para ir para a tropa. Morna é saudade, é *mantenha*, é

---

<sup>473</sup> Pereira, Aristides, *Ibid.*, p.449

<sup>474</sup> AAVV (1969) *Morna ca sô dor*. Roterdão: Morabeza Records, LP

*morabeza, é cretcheu...* São as mensagens que herdámos dos nossos pais, são as mensagens que temos de deixar aos nossos filhos.

Morna é o nosso protesto para a construção de Cabo Verde amanhã, um Cabo Verde com trapiche, com máquinas de refinaria e de fábrica, um aeroporto cheio de aviões e uma terra de turistas... Um Cabo Verde sem diferenças de classe, sem brancos nem pretos, onde cada camponês tenha o seu pedaço de terra, onde cada menino vá à escola. Um Cabo Verde que não veja mais os seus filhos ir para terra longe... E vamos continuar a fazer morna... Não!! Morna não é só dor!”

Neste texto extremamente rico, o músico contraria e desmistifica toda a construção colonialista acerca do papel da morna na sociedade cabo-verdiana. Na senda de B. Lèza, ele defende que a morna é um veículo de expressão da vivência colectiva multifacetada dos cabo-verdianos. Assim, ele faz referência a alguns dos aspectos mais dolorosos dessa experiência, que foram objecto de crítica por parte dos intelectuais cabo-verdianos e de denúncia do movimento independentista nos fóruns internacionais, como a emigração para S. Tomé e Príncipe. Refere também todos os aspectos afectivos (*mantenha, morabeza, cretcheu...*), e a esperança no futuro, defendendo que a morna é o veículo privilegiado de expressão da totalidade da vivência individual e colectiva dos cabo-verdianos. Sendo polissignificativa, não poderia ter sido simplesmente reduzida à expressão da saudade; para o músico, a morna é o instrumento por excelência da afirmação do “nós”, que é a nação.

Nascido em 1951 no Mindelo, Renato Cardoso era estudante de Direito na Universidade de Lisboa quando se tornou militante na clandestinidade do P.A.I.G.C., nos anos 70. Aí convive com os trabalhadores do seu país, e elabora mornas baladas de conteúdo político imediato, que revelam, naquele presente, esperanças num futuro próximo. Tornou-se então num dos compositores mais apreciados da chamada “música de protesto”. Numa entrevista concedida à Televisão Nacional de Cabo Verde em 1989, fez as seguintes afirmações e considerações sobre o papel da música na mobilização para os ideais independentistas, tanto nos países de emigração como no próprio arquipélago:

“A música facilitou o agrupar de emigrantes cabo-verdianos, dinamizou convívios e, transplantada para a terra de cabo-verdianos,

serviu para mobilizar muitíssima gente. Conseguiu-se duas coisas de que não se estava à espera. Antes de esse ‘explodir’ da música de protesto, não se estava à espera que ela assumisse uma forma melódica suave de tons parecidos com a balada ou a morna. Estava-se mais à espera que essa música assumisse, progressivamente, a coladeira ou outro tipo de música.

Manuel Ferreira dizia que, quando se quisesse criticar o colonialismo, ter-se-ia que utilizar a coladeira, como aliás, naquela música conhecida, ‘*Nhô Caetano Somá tá Bem*’. Pouco a pouco, foi-se verificando que, afinal, a seriedade das letras e a capacidade mobilizadora do tom lento e do tom menor eram tão grandes que continuo extremamente fascinado pelo facto da maior parte das melodias de protesto dessa época utilizarem esse ritmo. Claro que isso tem outras razões, mas foi extremamente interessante. [...] <sup>475</sup>

À leitura da análise feita ao texto de Humberto na *Morna ca sô dor*, compreende-se por que motivo, a morna, e não outro género musical, foi o veículo mais eficaz na divulgação dos ideais independentistas. Com efeito, por altura da luta de libertação, a morna já tinha terminado a sua *national journey* e tinha-se já afirmado e consolidado o seu papel de *national music*, ou seja, de música nacional. Apesar de manifestar uma certa dificuldade em compreender esse fenómeno, Renato Cardoso teve de render-se a essa evidência e utilizar esse instrumento para atingir os seus objectivos.

Representativa dessa chamada “música de protesto” é a morna –balada de sua Autoria, *Alto Cutelo*:

### **Alto Cutelo** <sup>476</sup>

Na altu cutelu cimbron dja ca tem  
Dja seca  
Raís sticadu djobi agu c’atcha.  
Dja seca

---

<sup>475</sup> Renato Cardoso, Entrevista concedida à Televisão Nacional de Cabo Verde (1989) in Brito-Semedo, Manuel. 1999. *A Morna Balada – O Legado de Renato Cardoso*: Praia. Instituto da Promoção Cultural – Direção do Livro. pp. 26, 27

<sup>476</sup> Brito Semedo, Ibid., pp.44, 45

Agu sta fundu e omi ca tral  
Dja seca  
Mudjer um semana sé lumi ca cendi  
na casa  
Ses fidjo na strada só um ta trabadja  
Pa dozi mirés  
Maridu dja dura qui bai pa Lisboa.  
Contratadu

Pa bai pa Lisboa é bendi sé terra  
Metadi di preço  
Ali el ta trabadja na tchuba na bentu  
Na friu  
Na Cuf na Lisnave e na Jota Pimenta  
Mon d'obra baratu pa más qui trabadja  
Serventi

Mon d'obra baratu barraca sem luz  
Comida à pressa  
Inda más enganadu cu sé irmon brancu  
Exploradu  
Exploradu  
Enganadu

Ma um dia q'm vra pa terra  
Monti Gordo e Malagueta  
Nhôs tem qui dan agua  
cu força na braçu  
Consnciência é di mim  
É mim qui trabadja  
Terra e poder é pa mim  
Cu cimbron na cutelu  
Midjo na tchon  
E barcu na portu  
Nôs terra, nôs terra

Tradução livre:

/No alto da colina já não há zimbrão/ Já secou/ As raízes esticadas procuram  
água, não acharam/ Já secou/ A água está funda que nem o homem a tirou/ Já secou/ A  
mulher não acendeu o lume há uma/ em casa/ Os filhos na estrada, só um trabalha /por  
doze mil reis/ O marido há muito que foi para Lisboa./ (contratado)

Para ir para Lisboa vendeu a sua terra/( por metade do preço)/ Lá, ele trabalha à  
chuva, ao vento/(ao frio)/ Na Cuf, na LISNAVE e na J. Pimenta/ Mão de obra barata,  
por mais que trabalhe/( Servente)/ Mão de obra barata barraca sem luz / (comida à  
pressa)/ Ainda mais enganado que o seu irmão/ (Explorado)/ (Explorado)/(Explorado)/

Mas um dia quando eu voltar para terra/ Montes Gordo e Malagueta /Vocês têm  
que me dar água./ Com força nos braços,/Consciência de mim, que eu é trabalhei. Terra

e poder são para mim./Com zimbrão na colina,/ milho semado vapores no porto./ Nossa terra, nossa terra./

*Alto Cutelo*, morna-balada em análise, sintetiza o trajecto de sofrimentos do trabalhador cabo-verdiano, quer nos campos de Cabo Verde, provocado pela falta de chuva, quer na situação de exploração sofrida em Portugal. Para simbolizar essa vida de luta e de resistência, o compositor escolhe o *cimbron*, planta xerófila das mais resistentes dos campos sempre sedentos das colinas de Santiago, e que do cume lança as suas raízes afanosamente para as profundezas da terra ressequida, à procura de água. E não encontra! Canta ainda a exploração implacável feita a esse trabalhador, ainda maior do que aquela feita àquele que ele considera seu irmão de desgraça: o trabalhador português. Canta a exploração das crianças nos trabalhos das Obras Públicas, em Cabo Verde, e a carência que as mulheres sentem é tanta, que não têm com que alimentar os filhos. Desse canto, respiga, como sempre, a esperança de um dia voltar para a terra e lá poder construir, na natureza que lhe fora pródiga, tudo o que lhe tinha sido negado pela ganância dos homens. Conta, apenas, com a confiança que tem nas suas forças, com a sua capacidade de trabalho e também com a benevolência dos seus Monte Gordo e Serra da Malagueta. Nesse futuro projetado, as crianças cresceriam à sua volta, e haveria barcos nos portos. Em suma, com a independência e a reconstrução nacional, o poder iria para as mãos de quem trabalha a terra para o seu usufruto: “*nôs terra, nôs terra*” é dita aqui com força e sentido de pertença e posse.

Tendo em conta o facto de que, para ser bem-sucedido, o nacionalismo tem que ser emocional, como Thomas Turino (2000) recorda, citando Shamuyarira (1965: 67-68)<sup>477</sup> e considerando todos os aspectos expostos respeitantes à estratégia cultural, e mais especificamente musical, adoptada pelo P.A.I.G.C. para mobilização política dos cabo-verdianos, pode concluir-se que deu-se em Cabo Verde, tal como noutros países, um fenómeno de “nacionalismo musical”, tal como ele é definido por Thomas Turino:

“I define musical nationalism narrowly as the conscious use of any preexisting or newly created music in the service of a political nationalism movement, be it in the initial nation-building stage, during

---

<sup>477</sup> Turino, Thomas. Ibid., p. 172: “Nationalism is basically emotional, and has to be to succeed.”

the militant moment of maneuver, or during and after the moment of arrival to build and buttress the relationship between the general population and the state. This purely functional – processual definition precludes the possibility of deducing instances of musical nationalism from style alone. The consciousness of a nationalist function applies to the user, not necessarily to the artists or originators of a piece or style. Thus, by this definition, musical nationalism is extremely context-specific; including a performance by De Black Evening Follies or the Murehwa Jerusarema Club in a nationalist rally in the early 1960s was a case of musical nationalism; contemporaneous “concert” or beerhall performances by the same groups were not.”<sup>478</sup>

Na adoção desta estratégia ficou também claro que, em relação aos caboverdianos, a morna foi eleita como o gênero musical que mais se adequava aos propósitos do partido político.

Assim, aquando da proclamação da independência, a 5 de Julho de 1975, é também com mornas que se cantam *hossanas* aos que regressam: *5 de Julho*, de Manuel de Novas a “alegria di nós pove” (a alegria da nossa gente).

## 5 de Julho

Nha armom já nós ê livre e independente  
Bem dixam dábo um grande abraço,  
Um abraço di homem livre  
Tcham dábo nha morabeza di Cabo-Verdiano  
Num grande abraço, ó camarada...  
Um abraço di homem livre

Cinco de Julho  
Grande dia pa nós terra  
Um novo sol já nacê na horizonte  
Pa bem lumíá  
Ês Cabo Verde novo independente  
Livre di corrente di colonialismo

---

<sup>478</sup> Turino, Thomas. Ibid., p. 190

E humilhação qui nô vivê  
Pa iluminá inteligência di nós fidje  
Pa bem fazeno um grande país  
Respeitod pa mundo intêr

Tradução Livre:

/Irmão, já somos livres e independentes/ Deixa-me dar-te um grande abraço/ Um abraço de um homem livre./Deixa-me dar-te a minha *morabeza* de Cabo-Verdiano/Num grande abraço, ó camarada!/ Um abraço de homem livre./

5 de Julho/ Grande dia para a nossa terra/ Um novo sol já nasceu no horizonte/Para vir alumiar/ Esse Cabo Verde novo e independente/ livre das correntes do colonialismo/ e das humilhações que vivemos/ Para iluminar [a] inteligência dos nossos filhos/ Para construirmos um grande país/ Respeitado pelo mundo inteiro./

### Nôs Raça

Papai bem fla-m qui raça nós ê. O'pai?  
Nôs raça ê prêr ma bronc burnine na temp,  
Brunid na temporal d'scravatura, ô fidje!  
Um geração di tuca c'o africanu

Ês bem d'Orópa farejá riqueza  
Ês vendê fidjo d'África na escravatura  
Carrêgòd na fund di sês galera  
Deboxe d'chicote ma jug colonial

.....  
Agora já sis reinód tch'gá na fim, nha fidj'  
Nôs Africa intêr t'fcá livre de sês maldade  
Pâ mund' intêr sês dignidade di pov'  
C'o sês direit' human universal,

Pâ nô bem participá na construção dum mund'  
Um mund' nov' di paz pa tud' gent' vivê.  
Stória qu' já passá nô pô-l num cònt' a part'  
Nô trá vingança e ódio d'nôs coração.

Tradução Livre:

/Pai, diz-me qual é a nossa raça, ó pai?/A nossa raça é de pretos e brancos forjados no tempo,/ temperados num temporal de escravatura, ó filho!/ Uma geração de portugueses com africanos/

Eles vieram da Europa farejar riquezas,/venderam os filhos de África na escravatura/ transportados no fundo das suas galeras/ debaixo de chicote, durante o jugo colonial./

[... ]

Agora o seu reinado chegou ao fim, filho/ a África inteira ficou livre das suas maldades/ assim poderemos mostrar ao mundo inteiro a nossa dignidade de povo/ com a sua gente com direitos universais./



Para participarmos na construção de um mundo/ um mundo novo de paz para toda a gente./ A história que já passou, vamos pô-la num canto à parte/ e tiremos a vingança e ódio dos nossos corações./

Na morna *Nôs Raça*, em que se caracteriza racicamente os cabo-verdianos, apela-se também à luta por uma vida digna e pela construção de um futuro mais risonho, convidando os jovens a esquecer as discórdias e as torturas do passado. Manuel de Novas defende que os povos devem juntar as mãos para construir um futuro de paz.

## V. CONCLUSÃO

Neste trabalho foram analisadas diversas dimensões no estudo da morna. Chegou-se a várias conclusões que se procurará sintetizar, relativas à origem da morna, à análise da sua estrutura, tipologia e tipificação, e de forma mais abrangente, à sua relação com a emigração e os media. Finalmente, o colonialismo e a construção da nação são questões centrais no âmbito da análise levada a efeito.

O primeiro registo escrito referente à morna consta do Relatório dos Serviços de Saúde da ilha da Boavista, de 1875, do diretor Sócrates da Costa. Este classifica-a como uma música “doidejante e ruidosa”. Contudo, foi muito recentemente noticiada a existência de um relato de viagem de marinheiros russos que na década de 1860 afirmam ter assistido a uma performance da morna no Mindelo, aquando de uma visita à ilha de S. Vicente.<sup>479</sup> Esta informação é concordante com a tentativa de proibição das serenatas, com referência explícita à morna, na mesma década, pelo vogal da Câmara Municipal de S. Vicente, Dr. Sallis. Pese embora a dificuldade em encontrar fontes históricas que nos deem informações sobre este género musical, é de referir que o compositor Eugénio Tavares indica a morna *Brada Maria* como sendo a mais antiga conhecida na ilha Brava, que terá ido da Boavista nos princípios do século XIX.

Pois ela caracterizava-se essencialmente por ser uma música popular urbana cantada e dançada, na época que delimitámos para o seu estudo, com uma estrutura melódica e harmónica tonal, tendo passado de um ritmo binário para quaternário. No acompanhamento instrumental, utiliza-se normalmente a chamada rabeca (violino), a viola e o violão. A partir de 1916 foi introduzido o cavaquinho, e nos anos 30, os instrumentos de sopro. Nos anos 1940 e 1950 passou também a utilizar-se o piano e nos anos 60, surgiram os instrumentos eletrificados com o conjunto *Voz de Cabo Verde*.

Apesar das hipóteses apresentadas até agora sobre a origem da morna carecerem de fundamentação, do ponto de vista das fontes históricas, todos os estudos feitos e testemunhos recolhidos são concordantes em indicar a ilha da Boavista como sendo o

---

<sup>479</sup> Milhazes, José. 2014. Morna cabo-verdiana encantou marinheiros russos. [http://portuguese.ruvr.ru/2014\\_04\\_17](http://portuguese.ruvr.ru/2014_04_17)

local onde surgiu. A sua composição e performance surgem então sempre associadas a mulheres de origem popular, as *cantadeiras*. No século XIX e princípios do XX, na Boavista, como em S. Vicente, a morna veiculava textos irónicos, trocistas, brejeiros e de crítica individual. Por volta da década de 1930 do século XX, no Mindelo, as *cantadeiras* foram destronadas pelos homens.

É ainda no século XIX, na ilha Brava, fortemente marcada pela emigração para os Estados Unidos da América, que a morna irá sofrer a primeira alteração significativa e iniciar, assim, a trajetória através da qual se transformou numa música nacional. Os seus poetas cultos, com destaque para Eugénio Tavares, passam a cantar a dor que sentem na partida, o amor que têm pela sua ilha e a angústia vivida ao abandonar a terra e deixar a mãe ou a sua *cretcheu*. A temática da partida é também tratada na imprensa periódica que surge então, por Eugénio Tavares e por outros jornalistas, mas aí, expressando claramente um sentimento de revolta e denunciando a política colonial levada a cabo pelo poder, que forçava os bravenses a partir para não viverem na miséria ou sucumbirem às fomes recorrentes que assolavam o arquipélago.

Na Brava, a morna passa a ter uma melodia mais vagarosa e calma, tratando-se, segundo o musicólogo Alves dos Reis (1984), de uma forma reduzida de *lied*, uma melodia sustentada, de intensa dor e resignação, com uma segunda frase bastante expressiva, de grande emoção e sofrimento, mas não de desespero. Nos poemas das mornas da Brava, o crioulo passa a ser cuidado, com um léxico próprio de um texto literário culto. O violinista José Medina cria uma linha melódica plena de inflexões evolutivas que estivesse de acordo com as letras que produziam os poetas. Identificaram-se, no processo ocorrido na Ilha Brava, os diversos elementos apontados por Bohlman (2011) como integrando o trajeto, a *national journey* que vai transformar uma *folk music* numa música nacional: o poeta recorre a elementos da cultura popular, procede a um trabalho de adaptação da música à língua vernacular, o seu texto poético narra a experiência do coletivo e incorpora elementos típicos ou característicos da Natureza.

É na cosmopolita cidade do Mindelo que a morna percorre as últimas etapas da sua *national journey* e se dá a última transformação significativa deste género musical, por volta da década de 1930 do século XX. Introduzindo um novo modo de dedilhar o violão, o *spnícá*, Luís Rendall foi o mestre de B. Lèza, compositor responsável pelas

inovações que surgem então. Para além da muito referida utilização quase sistemática do chamado “meio-tom” brasileiro, B. Lèza inspira-se nos elementos musicais da Boavista e da Brava e incorpora-os nas suas novas propostas. Ele introduz modulações e acordes de transição e sai dos relatos de pequenos episódios do quotidiano. Contudo, o seu texto poético aproxima-se do dizer quotidiano, com uma escolha criteriosa das palavras musicais, enriquecidas semanticamente pela adjetivação. O compositor alarga a temática da morna e constrói um texto que lhe permite alargar o seu público urbano.

Nas mornas de B. Lèza, que a partir da década de 1940 se impõem no arquipélago, há uma relação íntima entre o texto e a melodia. A música é o suporte das ideias contidas no texto, o que obriga o compositor a cuidar da semântica e da medida do texto, reajustando-a à estrutura da frase musical. Assim, ele abandona os pequenos poemas curtos e irregulares e introduz estâncias mais perto das estruturas da poesia erudita portuguesa, e das composições da Brava, que nascem com Eugénio Tavares. Há uma preocupação estilística na escolha das palavras, na elaboração dos versos e na forma de explorar a prosódia, a pausa e o ritmo interior dos versos, pronunciando as vogais longas ou breves, combinando-as assim à melodia e ao ritmo. B. Lèza inspira-se ainda em elementos da tradição popular cabo-verdiana, tais como o mar e a lua, recorrendo à “intertextualidade como ferramenta criativa”, como refere Liliana Casanella Cué (2005) em relação à música cubana e procedendo a uma “apropriação da tradição a partir de dentro”, como explica Iñigo Sánchez Fuarros (2005), em relação à timba e à rumba. Para além do amor romântico e da partida, nas suas mornas alarga-se o leque temático, tornando-se um espaço de expressão de diversos aspetos da vivência coletiva, com destaque para a exaltação da terra. O mesmo faz o exímio compositor seu contemporâneo, Jota Monte.

Com efeito, B. Lèza e os músicos da sua geração assumem então um papel de “mediadores culturais”, tal como foi definido por Waterman (1990), referindo-se à Nigéria. B. Lèza, detentor de uma cultura letrada, influencia as camadas mais privilegiadas da sociedade e também os iletrados, cujo ambiente social conhece e domina, estabelecendo assim uma ligação entre todos os meios sociais na cidade do Mindelo. Graças às emissões radiofónicas que têm início na década de 1940, atingem também todo o arquipélago. As suas mornas são tocadas, escutadas e dançadas nos salões de baile, nos clubes, no Grémio, assim como nas tocatinas, nas barbearias, entre

os marinheiros que cruzam o mar das ilhas, entre as lavadeiras e as meninas do liceu. Tal como afirma Waterman em relação aos músicos que performam a música jújú:

“King fused the roles of bourgeois parlor entertainer and Yoruba praise singer and constructed a syncretic cultural code that could be “read” by participants as both cosmopolitan and autochthonous.”<sup>480</sup>

“In their creative response to the vicissitudes of colonialism and urbanization they fashioned an expressive code that linked clerks and laborers, immigrants and indigenes, the modern and the traditional, within a rhetorical Framework deeply grounded in Yoruba values.”<sup>481</sup>

No Mindelo, a rua é o espaço privilegiado da socialização musical, e é possível identificar diversas famílias de músicos que se afirmam a partir da década de 1940 como exímios mornistas. Com efeito, para além da audição, também a performance e a composição atingem todas as camadas sociais da cidade. Ocorre o fenómeno explicado por Stokes, ou seja, a música e a dança encorajam os indivíduos a sentirem que estão em contacto com uma parte essencial de si próprios e da sua comunidade.<sup>482</sup> Defende este autor que a prática musical proporciona uma experiência afetiva poderosa através da qual a identidade social é literalmente ‘incorporada’.<sup>483</sup>

A tese de Stokes (1997) aplica-se à realidade observada na sociedade cabo-verdiana de então:

“I would argue therefore that music is socially meaningful not entirely but largely because it provides means by which people recognise identities and places, and the boundaries which separate them. (...) musical performance, as well as the acts of listening, dancing, arguing, discussing, thinking and writing about music, provide the means by which ethnicities and identities are constructed and mobilised.”<sup>484</sup>

No Mindelo, no respeitante à composição da morna, intensifica-se e aprimora-se o trabalho de união entre a língua e a música, alargam-se as temáticas da vivência

---

<sup>480</sup> Waterman, Ibid., p. 69

<sup>481</sup> Waterman, Ibid., p. 81

<sup>482</sup> Stokes, Ibid., p. 13

<sup>483</sup> Stokes, Ibid., p. 12

<sup>484</sup> Stokes, Ibid., p. 5

coletiva e a ligação do povo com a Natureza é muito evocada. É nesse ambiente urbano a morna inicia a etapa final da sua *national journey* e assume-se na sociedade cabo-verdiana como uma música nacional.

Nos Estados Unidos da América, onde desde o século XIX os cabo-verdianos emigrados não deixaram de vivenciar a morna e outros géneros musicais do arquipélago nos seus *badjo di cozinha*, mais tarde, nos seus clubes e bandas, faz-se em 1931 a primeira gravação discográfica de música cabo-verdiana pela editora *His Master's Voice*, integrando mornas compostas em Cabo Verde. Esta iniciativa é retomada nos anos 50 pelas casas comerciais Leão e Mimoso, no Mindelo, graças à tecnologia da Rádio Clube do Mindelo. Em Portugal, em 1952, o cantor Fernando Quejas é o primeiro a gravar discos de música cabo-verdiana pela *Columbia Records*, e mais tarde, pela Alvorada e Rapsódia. É com a editora discográfica Casa Silva, depois denominada *Morabeza Records*, em Roterdão, na Holanda, que se passam a editar e a vender diversos discos de música cabo-verdiana por todo o mundo, a partir de 1965.

Nas comunidades emigradas, a performance da música cabo-verdiana tem a função identificada por Parkes, referindo-se à comunidade Kalasha:

“Song performance is implicitly structured in musical, choreographic and lyrical expression to manifest and successively integrate personal, group and collective identities according to a progressive segmentary schema of self-representations.”<sup>485</sup>

“(...) song performance has been more crucially integral to the historical constitution and perpetuation of Kalasha society (...)”<sup>486</sup>

“The orchestration of song and dance in festival celebration is a focal expressive medium for representing personal in collective identities, representing individual achievements as corporative acts of allegiance and hence dramatically display united in performance a solidarity moral community that appears expressly united in the face of external oppression”<sup>487</sup>.

---

<sup>485</sup> Parkes, Ibid., pp.180,181

<sup>486</sup> Parkes, Ibid., p. 157

<sup>487</sup> Parkes, Ibid., p.158

Assim, nas diversas comunidades emigradas nos continentes americano, africano e europeu, ouvem-se as gravações em cassete das emissões radiofónicas do arquipélago e também os discos. Em Cabo Verde como na diáspora atua com eficácia o conceito proposto por Marissa Moorman (2008) no seu estudo sobre a sociedade angolana, o “capitalismo sonoro”. Defende esta autora que no caso em apreço, a música foi o meio através do qual se imaginou a nação, recorrendo aos meios técnicos disponibilizados, a saber, a rádio, a indústria discográfica e as gravações musicais. O conceito de capitalismo sonoro substituiria, neste caso, o de capitalismo de imprensa proposto por Benedict Anderson (1983) no seu estudo sobre as sociedades europeias.<sup>488</sup>

A Autora explica detalhadamente a forma como a rádio intervém neste processo:

“In other words, radio pulled people and places closer together while also pushing out the limits of their worlds. Radio listening often unites people in a collective experience: people gather around a radio to listen. In this way, radio can produce a sense of collectivity that is at once local – those of us here around the radio – and more dispersed, linking local listeners to a larger listening “we”, or in Haye’s words, a “virtual commons” where an intimate anonymity reigns. In the case of music, radio broadens geographically and socially, the public that it attracts and the nation it produces.”<sup>489</sup>

É a partir dos anos de 1940, com a catástrofe humana das últimas fomes que atingiram o arquipélago e com a emigração em massa que se lhe segue, que as mornas passam a espelhar cada vez mais esses aspetos mais dramáticos da vivência coletiva dos cabo-verdianos. Nalgumas é notório o tom de revolta e denúncia dos dramas sociais vívidos, a saber a fome, a emigração clandestina e o contrato para as roças de S. Tomé e Príncipe.

Na década de 1950, antes de se dedicar inteiramente à luta de libertação nacional conduzida pelo P.A.I.G.C. (Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde), Abílio Duarte compõe mornas de clara denúncia política e social, que são gravadas pelo cantor Bana, através da *Morabeza Records*.

---

<sup>488</sup> Moorman, Ibid., p. 140, 141

<sup>489</sup> Moorman, Ibid., p.143

Na sua qualidade de colonizados, ao longo de todo o período em estudo e independentemente do regime político que vigorava na então metrópole, os cabo-verdianos nunca tiveram a possibilidade de participar nas principais tomadas de decisão que diziam respeito ao seu arquipélago natal, e sempre viram ser-lhes extorquida uma parte significativa dos recursos financeiros aí gerados, que, através de diversos mecanismos, revertiam para os cofres da metrópole.

Pese embora o facto da cidadania portuguesa lhes ter sido atribuída, não tendo vigorado no arquipélago o estatuto do indigenato, no período da Monarquia Constitucional diversas leis e regulamentos estabeleceram uma discriminação entre os seus naturais e os nascidos na metrópole, tendo sido retomados com a Ditadura Militar e o Estado Novo. Os estudiosos que se debruçaram sobre os contratos para S. Tomé e Príncipe consideram que se deu aí uma indigenização dos cabo-verdianos.

Esta situação talvez tenha levado elementos da elite cabo-verdiana a recorrer aos diversos instrumentos apontados por Benedict Anderson (2005) como sendo os mais eficazes na construção de uma “comunidade imaginada”, que é a nação.

Assim, desde o século XIX cria-se no arquipélago uma imprensa periódica e publicam-se os primeiros romances, onde são discutidos e/ou retratados a realidade e a vivência nas ilhas. Como salientaram João Nobre de Oliveira (1998) e Ana Cordeiro (2009), estes textos são redigidos por autores autóctones, sendo a sua leitura também destinada a um público de cabo-verdianos. Surgem então os primeiros estudos de folclore, com Pedro Cardoso (1933) e de História de Cabo Verde, com Senna Barcelos (1899). É especialmente valorizada a linguagem vernacular, o crioulo, através de estudos, gramáticas, dicionários e traduções, tal como ocorre ao longo do século XIX em todo o continente europeu.

Na década de 1930, apesar das limitações impostas pela ditadura do Estado Novo, na cidade do Mindelo reutilizam-se os mesmos instrumentos, com a publicação do periódico *Notícias de Cabo Verde* e da revista de Artes e Letras *Claridade*. Nesta última, que tem como divisa “fincar os pés na terra”, publicam-se textos literários em português e em crioulo, estudos do folclore e da história de Cabo Verde e do crioulo.

Baltasar Lopes da Silva, amigo do compositor B. Lèza, é um dos fundadores da revista e o seu principal impulsionador. Publicou em 1947 o romance *Chiquinho* e a



obra *O Dialecto Crioulo de Cabo Verde*. Em S. Vicente, as mornas muitas vezes tratam os mesmos temas que a literatura culta que então se produz, debruçando-se sobre a degradação económica do arquipélago, a miséria daí resultante, as fomes e a emigração.

Assim, na cidade-ilha, o Mindelo, a partir da década de 1930 até ao fim do colonialismo, são mobilizados os diversos instrumentos considerados por Anderson como úteis na construção da identidade nacional. A morna vai-se impondo como um espaço de afirmação do “nós” e de expressão da vivência coletiva nos seus mais diversos aspetos, tornando-se no instrumento privilegiado de construção desta “comunidade imaginada” que é a nação. Com efeito, de todos os géneros musicais do arquipélago, foi o mais divulgado ao longo do século XX, tendo executantes e compositores oriundos de todas as ilhas e de todas as camadas sociais. Por outro lado, sendo a população cabo-verdiana, na sua maioria, analfabeta, sendo esta taxa ainda de 70% em 1975, a música atinge um público muito mais alargado do que a literatura culta ou os textos jornalísticos. Também nas comunidades emigradas em geral, poucos são os que têm um domínio suficiente da língua portuguesa para se tornarem leitores regulares da produção escrita no arquipélago, mas normalmente o crioulo permanece e prevalece nessas comunidades. Tal como sucede em Angola, como explica Marissa Moorman, (2008) também em Cabo Verde e na sua diáspora tem maior peso o “capitalismo sonoro” do que o de imprensa, através da rádio, da gravação de cassetes com os seus programas que são enviados aos emigrantes e sobretudo, dos discos, cuja divulgação passa a ser regular nas décadas de 1950 e 1960.

Segundo Anderson “[...], há um tipo especial de comunidade contemporânea que só a língua sugere – sobretudo na forma de poemas e canções (...). (...) pessoas que não se conhecem de todo umas às outras proferem os mesmos versos para as mesmas músicas.[...]”<sup>490</sup>

A morna afirma-se como uma música nacional, de acordo com o conceito de Philip Bohlman:

“ (...), national music reflects the image of the nation so that those living in the nation recognize themselves in basic but crucial ways. It is music conceived in the image of the nation that is created through efforts to

---

<sup>490</sup> Anderson, Benedict, *Ibid.*, p. 196, 197

represent something quintessential about the nation. (...) Characteristic of the preexisting nation and what national music represents are the common narrative and historical experiences of a people. The preexisting nation emerges as a set of intangibles re-imagined as specific traits, which music might ultimately have a special power to represent.”<sup>491</sup>

Assim, desde a década de 1930, com o falecimento de Eugénio Tavares, começa a ser utilizada por intelectuais cabo-verdianos a expressão “alma cabo-verdiana” para fazer referência à produção mornística de alguns compositores. Afirma-se que as mornas de Eugénio Tavares e B. Lèza, por exemplo, espelham a “alma cabo-verdiana”.

É na mesma época que alguns articulistas e viajantes portugueses procuram estabelecer comparações e identificar semelhanças entre a morna e o fado, num processo que Stokes define como:

“Dominant groups oppose, with a violence which is either explicit or ‘douce’ (Bourdieu, 1977), the construction of difference when it confronts their interest.”<sup>492</sup>

No caso em apreço, a tentativa de embaralhar as fronteiras estabelecidas e o espaço construído pelos cabo-verdianos através da morna como um “espaço do nós” é uma forma de violência dita “suave”, ou pelo menos, não claramente explicitada. Com efeito, o reforço do poder que advém da construção identitária do colonizado é prejudicial para a ação colonizadora, que só se concretiza mediante uma fragilização constante do dominado.

O papel da morna na construção e na afirmação da comunidade imaginada que é nação cabo-verdiana também não passa despercebido à polícia política do regime do Estado Novo, a P.I.D.E., quando passa a atuar em Cabo Verde. Assim, os seus agentes acusam indivíduos como Gabriel Mariano de proceder a uma prática separatista ao divulgar a música cabo-verdiana nos seus programas da rádio.

A importância deste papel tão-pouco escapou aos dirigentes do P.A.I.G.C., fundado em Bissau na década de 1950 para lutar pela independência política das então

---

<sup>491</sup> Bohlman, Ibid.,

<sup>492</sup> Stokes, Ibid., p. 8

colónias portuguesas, Guiné e Cabo Verde. A partir de meados da década de 1960, na sua sede em Conakry, a sua direção adotou uma política cultural a que Thomas Turino (2000) chamou de “nacionalismo musical”, no seu estudo sobre o Zimbabwe. Procurando mobilizar os cabo-verdianos para o seu projeto independentista, são difundidas mornas na rádio do partido, a Rádio Libertação. Também se incentiva a composição de mornas na linha da chamada “música de protesto”, as quais são gravadas na Holanda pela editora *Morabeza Records*. Nos comícios realizados após o 25 de Abril de 1974, os militantes do P.A.I.G.C. rendem-se à evidência de que a morna é o género musical mais eficaz para o propósito da mobilização política, tanto em Cabo Verde como junto às diversas comunidades emigradas.

Os estudos levados a cabo até agora sobre a construção da identidade nacional em Cabo Verde têm-se debruçado sobre a produção literária publicada ao longo do século XX ou sobre a imprensa periódica. Gabriel Fernandes (2006), na sua tese *Em Busca da Nação. Notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo* chega a conclusões contraditórias. Assim, referindo-se aos chamados “intelectuais claridosos”, considera que: “Sendo nacionalistas portugueses, eles não puderam ser plenamente anticolonialistas”, confundindo os nacionalistas portugueses com os colonialistas portugueses. E prossegue: “E não o sendo, não podiam afirmar-se como nacionalistas cabo-verdianos.”<sup>493</sup> Contudo, umas páginas mais à frente, o Autor faz uma afirmação muito diferente acerca dos mesmos indivíduos: “[...] os claridosos continuam a ser o grupo que melhores subsídios culturais forneceu para a perceção da peculiaridade cultural cabo-verdiana e, por conseguinte, para uma eventual postulação de uma personalidade própria e relativamente autónoma para Cabo Verde.”<sup>494</sup>

Como se compatibilizam estas duas conclusões? Não sendo nacionalistas cabo-verdianos nem anticolonialistas, como se explica que tenham fornecido os melhores subsídios para a afirmação de uma personalidade autónoma para Cabo Verde?

Numa tese publicada anteriormente e que se debruça sobre a mesma temática, José Carlos Gomes dos Anjos (2002) conclui que em Cabo Verde houve uma “‘intelligentsia’ ávida por transpor as diferenças internas e construir uma imagem de homogeneidade cultural nacional [...]” e que a literatura foi o “espaço de produção

---

<sup>493</sup> Fernandes, Gabriel. 2006. *Em Busca da Nação. Notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*: Florianópolis e Praia. UFSC/IBNL, p. 220

<sup>494</sup> Fernandes, Ibid., p. 230

cultural privilegiado para a elaboração do discurso nacionalista mestiço.”<sup>495</sup> Ora, é de referir que no caso da produção literária mornística a categorização racial está grandemente ausente. Como foi visto, os poemas debruçam-se sobre a vivência dos cabo-verdianos e são muito raras ou mesmo inexistentes as referências explícitas à cor da pele. A questão da mestiçagem, tal como é colocada pelo Autor, remete-nos para o debate em torno da criouliização. O conceito de “crioulo” tem sido apreciado consoante os colonialismos e colónias, quer nas Américas, quer nas ilhas de Cabo Verde, no Atlântico médio. A chamada criouliização de Cabo Verde deu-se longamente, ao fim de vários séculos, de tal modo que em pouco tempo a população crioula era maioritária, sendo a considerada branca em menor número, o que trazia profundas preocupações aos responsáveis do reino de Portugal. Do ponto de vista epidérmico, essa população era constituída por brancos, pardos e negros, como se faz referência nos documentos oficiais. Mas com a criouliização, passou a falar-se dos crioulos e não da cor da pele.

Com efeito, do encontro das duas etnias em Cabo Verde, branca e negra, nasceu uma terceira identidade, que do ponto de vista sociocultural e linguístico passou a chamar-se crioula. “Crioulo” são as gentes e também a língua. Se durante a Monarquia se falava em “brancos reinóis” e “filhos da terra”, essa nomenclatura desapareceu com o advento da República. Crioulos são todos os que nascem em Cabo Verde. A língua era falada ostensivamente, mesmo contra as proibições sociais e independentemente do meio social de origem.

Manuel Brito-Semedo (2006), ao analisar a imprensa periódica entre 1877 e 1975, também conclui, tal como José Carlos Gomes dos Anjos, na construção de uma comunidade imaginada em Cabo Verde no século XX. Ele defende que houve um processo de evolução de um sentimento nativista para uma consciência regionalista, culminando numa afirmação nacionalista.<sup>496</sup>

Como foi constatado ao analisar o papel da morna neste processo, desde finais do século XIX foram utilizados diversos instrumentos identificados por Benedict Anderson como úteis na construção da comunidade imaginada, que é a nação. No século XX colonial, esta utilização foi reproduzida e intensificada, e o movimento

---

<sup>495</sup> Anjos, J.C. Gomes dos. 2002, *Intelectuais, Literatura e Poder em Cabo Verde, Lutas de Definição da Identidade Nacional*: Porto Alegre e Praia. UFRGS/IFCH e INIPC, p. 241

<sup>496</sup> Brito Semedo, Manuel. 2006, *A Construção da Identidade Nacional: Análise da imprensa entre 1877-1975*: Praia. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, p. 15, 16

nacionalista recorreu a alguns dos mesmos instrumentos para veicular o seu projeto independentista, interpelando esta comunidade já construída, e que já se imaginava como nação. Na morna, expressando-se livremente na sua língua nativa, o crioulo, os compositores cabo-verdianos, libertos do aparelho de censura que a dada altura vigiava toda a produção escrita, foram simplesmente construindo um espaço de expressão da vivência coletiva, dirigindo-se diretamente e unicamente aos seus conterrâneos, não se identificando claramente um posicionamento político que se pudesse filiar num movimento “nativista” ou “regionalista”.

Com efeito, tendo em conta a elevada taxa de analfabetismo no arquipélago ao longo do período em estudo, e o facto de a língua vernacular ser o crioulo, é revelado neste estudo o papel preponderante e inequívoco que teve o crioulo na construção imaginada da nação e na afirmação da mesma em Cabo Verde. Assim, será de interesse proceder a levantamentos e estudos dos diversos textos em crioulo, e em particular das produções de literatura popular.

Outro estudo que os resultados desta tese sugerem e que se prevê que possa ser útil e profícuo é o da evidente cumplicidade entre a literatura culta de Cabo Verde e a morna, a partir da década de 30 do século XX. A coincidência de temáticas tratadas, as influências mútuas e até a intertextualidade foram por diversas vezes apontadas nos capítulos que integram a IIIª e a IVª partes da tese.

Num tempo histórico mais longo, é de se levantar a questão da experiência musical dos cabo-verdianos no espaço mais alargado do Atlântico. Na sua obra *A Hernaça Negra em Portugal*, Isabel Catro Henriques (2009) afirma o seguinte:

“Este reconhecimento das capacidades musicais africanas é salientado pelos mais diversos Autores, como é o caso do florentino Sassetti que, por volta de 1583, refere que os africanos provenientes de Cabo Verde “eram [...] dotados de ouvido músico, e até tocavam viola.” Assim, desde o século XVI, os africanos integram os grupos de trovadores da Corte, tocando os mais diferentes instrumentos de sopro, entre eles as charamelas, as cornetas e as trombetas, situação que se mantém ao longo dos tempos, sendo a sua presença geralmente apreciada e até remunerada nas muitas cerimónias

religiosas e nas bandas de música que alegravam as festas profanas, públicas ou privadas realizadas na sociedade portuguesa.”<sup>497</sup>

Assim, pelos dados apresentados respeitantes às diversas trocas musicais ocorridas ao longo do século XX, parece pertinente inserir a experiência e o papel de Cabo Verde nos estudos dedicados às trocas culturais não só do Atlântico Negro, referido por Paul Gilroy (1995) mas essencialmente de um espaço Luso-Afro-Brasileiro que também integra o que Philip Bohlman chamou de *Polka Belt*:

“In a word, polka is found – and it is danced – just about anywhere in the world that Western music as folk, popular, and classical music has penetrated. (...) Wherever it travelled, polka musicians domesticated the dance, adapting it to local social functions, ensemble structures, and aesthetic parameters. Wherever it was played, the polka became local; (...). The Polka Belt encompasses a geographical region of considerable girth, where cultural and ethnic diversity is the norm.” <sup>498</sup>

Através deste trabalho, foi possível vislumbrar outros espaços de trocas nos quais Cabo Verde está e esteve integrado. Com efeito, para além da presença judaica sefardita em Cabo Verde no século XIX, à qual se fez referência no capítulo II.3., trabalhos recentes demonstraram que a presença judaica no arquipélago remonta ao início da Inquisição e que foi mais expressiva do que os estudos de História têm revelado até aqui. Assim, Tobias Green conclui que no século XVI estabeleceu-se em Cabo Verde uma grande rede que girava à volta do eixo fulcral da diáspora judaica pan-Atlântica.<sup>499</sup> Não tendo ainda sido realizados estudos sobre a importância dessa presença e legado nas práticas expressivas do arquipélago, importará aprofundar também esta questão no futuro.

---

<sup>497</sup> Castro Henriques, Ibid., p. 159

<sup>498</sup> Bohlman, Philip. 2002. *World Music: a very short introduction*: Oxford. Oxford University Press, pp. 84, 85

<sup>499</sup> Green, Tobias. 2006. *Masters of difference – Creolization and the Jewish Presence in Cabo Verde, 1497 – 1672*, (tese de doutoramento em História, Birmingham, Universidade de Birmingham)

## BIBLIOGRAFIA

### Questões teóricas e metodológicas

ANDERSON, Benedict (2005), *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*, Lisboa, Edições 70.

BICKFORD, Tyler (2007), “Music of Poetry and Poetry of Music: Expressivity and Grammar in Vocal Performance”, *Ethnomusicology*, vol. 51.

BITHEL, Caroline (2006), “The Past in Music: introduction”, *Ethnomusicology Forum* vol. 15, nº 1, pp.3 –16.

BLACKING, John (1973), *How musical is man?* Seattle, The University of Washington Press.

BOHLMAN, Philip (2002), *World Music: a very short introduction*, Oxford Oxford University Press.

BOHLMAN, Philip (2011), *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, New York, Routledge.

BOURDIEU, Pierre (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil.

CAMPOS, Alexandra Canaveira de (2010), “Dançar a Partir dos Tratados”, in TERCIO, Daniel (coord.) (2010), *Dançar para a República*, Lisboa, Caminho.

CASTELO-BRANCO, Salwa (dir.), (2010), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX L-P*, Lisboa, Temas e Debates / Círculo de Leitores.

CONNERTON, Paul (1999), *Como as Sociedades Recordam*, 2ª ed., Oeiras, Celta editora.

CORDEIRO, Graça Índias; VIDAL, Frédéric (orgs.) (2008), “Introdução”, *A Rua – espaço, tempo, sociabilidade*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 9-15.

COSTA, António Firmino da (2009), *Sociedade de Bairro – Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*, 2ª edição, Lisboa, Delta.

CUÉ, Liliana Casanella (2005), “Intertextualidad en las letras de timba cubana. Primeros apuntes”. *Trans – Revista Transcultural de Música*. 9, ed Rubem López Cano.

ETZKOM, K. Peter (1964), *Georg Simmel and Sociology of Music – Social Forces*, vol. 43 nº 1 (oct. 1964) pp.101-107.

FELD, Steven (1992), “Weeping That moves Women to Song”, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song In Kaluli Expression*, Penn Press, University of Pennsylvania.

FREIRE, Paulo (1977), *Conscientização e Libertação*. Documentos IDAC nº1, 2ª edição, Lisboa, Livraria Sá da Costa.

FRITH, Simon (1996), “Music and Identity”, in HALL, Stuart, GAY, Paul du (1996), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage Publication, pp. 108 – 127.

FUARROS, Iñigo Sánchez (2005), “Timba, rumba y la ‘apropiación desde dentro dentro’”, *Trans – Revista Transcultural de Música*. 9 ed. Ruben López Cano.

GEERTZ, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures - Selected Essays*, New York, Basic Books Inc. Publishers.

GILROY, Paul (1995), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard, s.e..

GLASSER, Ruth (1995), *My music is my flag: Puerto Rican musicians and their New York communities, 1917 – 1940*, Berkeley, London, University of California Press.



GUILBAULT, Joceline (1993), *Zouk: World Music in the West Indies*, Chicago, Chicago University Press.

HALL, Stuart, GAY, Paul du (1996), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage Publication.

MACHADO PAIS, José (2007), *Artes de Amar da Burguesia*, Lisboa, ICS.

MAYER, Helen (1992), *Ethnomusicology: An Introduction*, New York/London, W.W. Norton & Company.

MERRIAM, Alan P. (1980), “The Study of Song Texts”, *The Anthropology of Music*, 1<sup>a</sup> ed. Paperback Northwestern University Press.

MOORMAN, Marissa J. (2008), *Intonations, A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola from 1945 to Recent Times*, Ohio, Ohio University Press.

NERY, Rui Vieira (2012), *Para Uma História do Fado*, Lisboa, INCM/ Sociedade Portuguesa de Autores.

PARKES, Peter, (1997), “Identity in Kalasha Song Performance: the significance of music-making in a minority enclave” in STOKES, Martin (1997), *Ethnicity, Identity, and Music: the musical construction of place*, Oxford, Providence, Berg.

PÉREZ, Josep Martí i. (1996), “Música y Etnicidad: una introducción a la problemática”, *Trans – Revista Transcultural de Música*. 2

RICE, Timothy (2007), “Reflection on Music and Identity in *Ethnomusicology*”, *Musicology*, nº7.

SEEGER, Anthony (1992), “Ethnography of Music”, in MYERS, Helen (ed) *Ethnomusicology: An Introduction*, London, Macmillan.

SHELEMAY, K. Kaufman (2006), “Music, Memory and History”, *Ethnomusicology Forum*, vol.15, nº 1.

SIEBER, Tim (2008), “Ruas da cidade e Sociabilidade Pública: um Olhar a Partir de Lisboa”, in CORDEIRO, Graça Índias; VIDAL, Frédéric (orgs.) (2008), Introdução, *A Rua – espaço, tempo, sociabilidade*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 47-64.

STOKES, Martin (1997), “Introduction: Ethnicity, Identity and Music” in *Ethnicity, Identity and Music – the musical construction of place*, Oxford, Berg.

TATIT, Luiz (2004), *O Século da Canção*, São Paulo, Cotia, Ateliê Editorial.

TURINO, Thomas (2000), *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

TURINO, Thomas (2008), *Music as Social Life – the Politics of Participation*, Chicago and London, the University of Chicago Press.

WATERMAN, Cristopher (1990), *Jùjú: A social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago and London, The University Press..

### **Cabo Verde**

ALBUQUERQUE, Luís de, SANTOS, Maria Emília Madeira, dir. (1991), *História Geral de Cabo Verde*, vol.3, Lisboa, Praia, I.I.C.T., Direção Geral do Património Cultural de Cabo Verde.

ALEXANDRE, Valentim (1979), *Origens do Colonialismo Português Moderno*, vol. III, Lisboa, Sá da Costa.

ALEXANDRE, Valentim (2008), *A Questão Colonial no Parlamento 1821 – 1910*, Lisboa, Dom Quixote/Assembleia da República.

ALFAMA, José Bernardo (1910), *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde*, Lisboa, Imprensa Commercial.

ALMEIDA, José Evaristo (1989), *O escravo: romance*, Linda-a-Velha, ALAC.

ALVES, Miguel (1989), “Bloco Floriano e B. Lèza”, *Terra Nova*, nº 155, Mindelo, Os Capuchinhos.

ALVES DOS REIS, José (1984), “Subsídios para o Estudo da Morna”, *Raízes*, nº 21, Praia, Raízes.

ANJOS, J.C. Gomes dos (2002), *Intelectuais, Literatura e Poder em Cabo Verde, Lutas de Definição da Identidade Nacional*, Porto Alegre e Praia, UFRGS/IFCH e INIPC.

BARBOSA, Jorge (1931), “Eugénio (tópicos de uma monografia)”, *Notícias de Cabo Verde*: Mindelo. 31/05/1931

BARBOSA, Jorge (1935), *O Arquipélago*, Praia, s.e..

BARBOZA, Ronald (1989), *A salute to cape verdean musicians and their music*, New Bedford, DCCV.

BARBOSA, Gilda (2012), “Djabraba”, *Terra Nova*, Mindelo, Os Capuchinhos.

BARBOSA, Antero José (2013), *Famílias do Fogo*, Charleston, SC.

BENOLIEL COUTINHO, Ângela Sofia (2012), “A representação do ‘negro’ nos textos de Autores cabo-verdianos no jornal *A Mocidade Africana* (1930-1932)”, in TAVARES PIMENTA, Fernando (coord.) (2012), *República e Colonialismo na África Portuguesa*, Porto, Afrontamento.

BONNAFFOUX, Désiré (1978), *Música Popular Antiga de Cabo Verde – recolhas*, texto dactilografado.

BOTELHO, Abel (1931), *Amor Crioulo*, Porto, Lelo.

BOTELHO DA COSTA (1882), “A ilha de S. Vicente de Cabo Verde”, *Boletim de Sociedade de Geografia de Lisboa*, Lisboa, Sociedade de Geografia de Lisboa 3ª série, nº 3.

BOTELHO DA COSTA, Joaquim Vieira, DUARTE, Custódio José (1886), “O crêolo de Cabo Verde: breves estudos sobre o crêolo das ilhas de Cabo Verde”, oferecidos ao Dr. Hugo Schuchardt, in *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, série nº 6, nº 6, Lisboa, SGL.

BRAZ DIAS, Juliana (2004), *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*, tese de doutoramento em Antropologia, Brasília, Universidade de Brasília.

BRITO, António de Paula (1887), “Dialectos crioulos-portuguezes: apontamentos para a grammatical do crioulo que se falla na ilha de S. Thiago de Cabo Verde”, separata do *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 7ª série, nº 10, Lisboa, SGL.

BRITO SEMEDO, Manuel (1999), *A Morna Balada – O Legado de Renato Cardoso*, Praia, Estudos e Ensaio, Instituto da Promoção Cultural – Direção do Livro.

BRITO SEMEDO, Manuel (2006), *A Construção da Identidade Nacional: Análise da imprensa entre 1877-1975*, Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

CABRAL, Amílcar (1999), *Nacionalismo e Cultura*, Santiago de Compostela, Laiovento.

CABRAL, Iva Maria (2002), “Os ‘vadios’ no exército ou a emergência de uma consciência de classe” in ALBUQUERQUE, Luís de, SANTOS, Maria Emília Madeira, dir. (1991), *História Geral de Cabo Verde*, vol.3, Lisboa, Praia, I.I.C.T., Direção Geral do Património Cultural de Cabo Verde.

CARDOSO, Pedro (1933), *Folclore Caboverdeano*, Porto, Maranus.

CARREIRA, António (1977), *Cabo Verde (Aspectos Sociais. Secas e fomes do século XX*, Lisboa, Ulmeiro.

CARREIRA, António (1982), *Estudos de economia cabo-verdiana*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

CARREIRA, António (1983), *Migrações nas ilhas de Cabo Verde*, Praia, Instituto Caboverdeano do Livro.

CASIMIRO, Augusto (1940), *Portugal Crioulo*, Lisboa, Cosmos.

CASTRO HENRIQUES, Isabel (2009), *A Herança Africana em Portugal*, Lisboa, Clube do Coleccionador dos Correios.

CIDRA, Rui (2008), “Cape-verdean migration, music recording and performance”, in BATALHA, Luís, CARLING, Jørgen (eds.), *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape-verdean Migration and Diaspora*, Amsterdão, University of Amsterdam Press.

CIDRA, Rui (2011), *Música, Poder e Diáspora. Uma Etnografia e História entre Cabo Verde, Santiago e Portugal*, tese de doutoramento em Antropologia das Migrações, Etnicidade e Transnacionalismo, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

COELHO, Adolfo (1886), “Os dialectos românicos ou neo-latinos na África, Ásia e América”, *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, série 2, nº3, Lisboa, SGL.

COLI, Waltraud Berger (1987), *Cape Verdean Ethnicity*, Thesis, Rhode Island, Rhode Island College.

COLI, Waltraud Berger, LOBBAN, Richard A. (1990), *The Cape Verdeans in Rhode Island*, Providence, The Rhode Island Heritage Commission/ The Rhode Island Publication Society.

CORDEIRO, Ana (2009), *Nós, Cabo-verdianos – a representação da identidade nos textos literários do século XIX*, Dissertação de Mestrado em Estudos Africanos, Mindelo, Universidade do Porto.

CORREIA, Afonso (1938), “As ‘mornas’ de Cabo Verde e os seus poetas”, *O Mundo Português*, Lisboa, A.G.C.S.P.N., vol. X.

CORREIA, Afonso (1938), “A música africana como a vê a sensibilidade dum europeu”, *O Mundo Português*, Lisboa, A.G.C.S.P.N., vol. VI.

CORREIA, Cláudia (1999), “A questão do cemitério israelita na Ilha da Boavista: 1915 – 1923” in *Africana Studia: Revista Internacional de Estudos Africanos*, nº2, Porto, Fundação Engº António de Almeida.

CORREIA E SILVA, António Leão (2005), *Nos Tempos do Porto Grande do Mindelo*, Praia-Mindelo, CCP/Instituto Camões.

COSTA, António Pedro (1929), *Diário*, Praia, s.e..

CRUZ, Francisco Xavier da (1933), *Uma partícula da lira caboverdeana Mornas Crioulas inspiradas por saudades, sofrimentos e Amores*, Praia, Minerva de Cabo Verde.

CRUZ, Francisco Xavier da (1946), *Fragmentos – retalhos de um poemeto perdido no naufrágio da vida*, S. Vicente, s/e.

CRUZ, Francisco Xavier da (1950), *Razão da Amizade Caboverdiana pela Inglaterra*, Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional.

DUARTE, Fausto (1934), *Da Literatura Colonial e da “Morna” de Cabo Verde: Conferência*, Porto, s.e..

DUNCAN, T. Bentley (1972), *The Atlantic Islands*, Chicago. University of Chicago Press.

ELLIS, Alfred (1987), *West African Islands*, New York, Chapman.

ESTÊVÃO, João (1998), “Cabo Verde”, DIAS, Jill, ALEXANDRE, Valentim, *O Império Africano 1825 – 1890*, Lisboa, Estampa.

FERNANDES, Gabriel (2002), *A Diluição de África. Uma interpretação da saga identitária cabo-verdiana no panorama (pós)colonial*, Florianópolis, UFSC.

FERNANDES, Margarida (2004), *Hora di Bai: os Caboverdianos e a Morte – uma Abordagem Antropológica Através da Literatura de Ficção*, Lisboa, Vega.

FERNANDES, Gabriel (2006), *Em Busca da Nação. Notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*, Florianópolis e Praia, UFSC/IBNL.

FERRAZ DE MATOS, Patrícia (2012), *As Côres do Império – Representações Raciais no Império Colonial Português*, Lisboa, ICS.

FERREIRA, Manuel (1958), “B. Lèza – O doce Troveiro.” “Artes e Letras” do *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 /12 /1958.

FERREIRA, Manuel (1985), *A aventura crioula*, 2ª ed., Lisboa, Plátano Editora.

FERREIRA, Ondina (2006), *Baltasar Lopes da Silva e a Música*, Praia, Instituto da Biblioteca Nacional do Livro.

FIGUEIREDO, Jaime de (1956), *Ensaio de interpretação do “Nocturno” de Osvaldo Alcântara*, separata de *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, Praia, Imprensa Nacional.

FIGUEIREDO E SILVA, Alveno (2009), *Quejas, Tchufe e Lobo – reis crioulos do samba, fado e morna dos anos 30*, Praia, IBNL.

FIKES, Kesha (2009), “Managing african-Portugal: the citizen-migrant distinction”, Durham, Duke University Press.

FORTES, Gabriel (1890), “Festas de Santo António na ilha da Boa Vista de Cabo Verde”, 2012, *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras, Presença Cabo-verdiana: Cabo Verde*, Mindelo, Ponto & Vírgula, IBNL.

FREYRE, Gilberto (1952), *Aventura e Rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e acção*, Rio de Janeiro, Livr. José Olympio.

FURTADO, Cláudio Alves (1993), *A Transformação das Estruturas Agrárias numa sociedade em mudança – Santiago, Cabo Verde, Praia – Mindelo*, ICL.

GATLIN, Darryle John (1990), *A Socioeconomic History of São Vicente de Cabo Verde*, Los Angeles, University of California.

GONÇALVES, António Aurélio (1931), “Dois Astros Januário Leite e Eugénio Tavares”, *A Mocidade Africana*, Lisboa, Ano II, nº 21.

GONÇALVES, Carlos Filipe (2006), *Cab Verd Band*, Praia, Instituto do Arquivo Histórico Nacional.

GREEN, Tobias (2006), *Masters of difference – Creolization and the Jewish Presence in Cabo Verde, 1497 – 1672*, Tese de doutoramento em História, Birmingham, University of Birmingham.

HALTER, Marilyn (1993), *Between race and ethnicity: Cape Verdean American immigrants, 1860-1965*, Chicago, University of Illinois Press.

JOTAMONT (1987), *Música cabo-verdiana – mornas de Francisco Xavier da Cruz (B. Lèza)*, Mindelo, Edição do Autor.

JOTAMONT (1987), *Mornas e contratempos – coladeiras de Cabo Verde*, Mindelo, Edição do Autor.



JOTAMONT (1988), *56 mornas de Cabo Verde – recolhas de Jotamont- Autores diversos*, Mindelo, Edição do Autor.

KASPER, Josef E. (1987), *Ilha da Boa Vista Cabo Verde*, Lisboa, Dom Quixote / Instituto Caboverdiano do Livro.

LABAN, Michel (1992), *Cabo Verde: Encontro com Escritores*, I vol., Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.

LAUCEREAU, F. (1918), “Carta de Longe”, *Revista Colonial*, Julho de 1918.

LEITÃO, Benvindo (seleção, organização e prefácio) (1982), *Mornas – cantiga que povo ta cantâ*, Taunton /MA, Atlantis Publishers.

LYALL, Archibald (1938), *Black and white makes brown*, London, Heinemann.

LIMA, António Germano (2002), *Boa Vista, Ilha da Morna e do Landú*, Praia, Instituto Superior de Educação.

LOPES, Belmira Nunes (1982), *A Portuguese Colonial in America, Belmira Nunes Lopes: the autobiography of a Cap Verdean American*. Pittsburg, PA, Latin American Literary Review Press.

LOPES, José Vicente (1996), *Cabo Verde: Os Bastidores da Independência*, Praia – Mindelo, Centro Cultural Português.

LOPES DA SILVA, José (1930), “Cabo Verde de Luto – Morreram os poetas Eugénio Tavares e Januário Leite”, *Mocidade Africana*, Lisboa, Ano I, 12/06/1930.

LOPES DA SILVA, José (1929), *Jardim das Hespérides*, s.l., s.e..

LOPES, Manuel (1930), “Parêntesis – Eugénio Tavares, Poeta do Amor e da Saudade”, *Notícias de Cabo Verde*, Mindelo, 25/12/1930.

LOPES, Baltasar (1947), *Chiquinho*, Mindelo, Claridade.

LOPES, Baltasar (1949), “O Folclore Poético da Ilha de Santiago”, *Claridade*, nº 7, Mindelo.

LOPES DA SILVA, Baltasar (1957), *O Dialecto crioulo de Cabo Verde: dialectos portugueses do Ultramar*, Lisboa, Junta das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar.

LOPES, Baltasar (1981), “Alguns apontamentos Biográficos Sobre B. Léza”, *Voz di povo*, Praia, 21.10.1981.

LOPES DA SILVA, Francisco (1992), “A Génese da Morna ‘Eclipse’”, *Notícias*, nº58, Mindelo, Junho de 1992.

LOUREIRO, João (1998), *Postais Antigos de Cabo Verde*, Lisboa, Fundação Macau.

MARGARIDO, Alfredo (1980), *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo.

MARIANO, Gabriel (1990), *Cultura Caboverdiana – ensaios*, Lisboa, Veja.

MARTINS, João Augusto (1891), *Madeira, Cabo Verde e Guiné*, Lisboa, s.e.

MARTINS, Margarida Brito (1998), *Instrumentos de Cabo Verde*, Praia, Mindelo, CCP.

MARTINS, Vasco (1989), *A música tradicional cabo-verdiana I (a morna)*, Praia, Direcção-Geral do Património Cultural – ICLD.

MASTERS, Rehm Barbara Ann (1975), *A study of the capeverdean morna*, Boston, Boston University.

MATTOS, Alexandre de (1914), “Cabo Verde – Falando Claro”, *Revista Colonial*, Lisboa, A.C., nº 213.

MEINTEL, Deidre (1984), “Emigração em Cabo Verde: solução ou problema?” *Revista Internacional de Estudos Africanos*, Lisboa, s.e., Junho-Dez. 1984.

MILHAZES, José (2014), “Morna cabo-verdiana encantou marinheiros russos”, [http://portuguese.ruvr.ru/2014\\_04\\_17](http://portuguese.ruvr.ru/2014_04_17).

MINISTÉRIO DA HABITAÇÃO E OBRAS PÚBLICAS – CABO VERDE (1984), *Linhas Gerais da História do Desenvolvimento Urbano da Cidade do Mindelo*, Praia, MHOP.

MIRANDA, Augusto (1938), “Bosquejo Histórico de S. Vicente”, *Notícias de Cabo Verde*, Mindelo, número especial, 15 de Junho de 1938.

MOLHO DE FARIA, António Gonçalves (1939), *Os Bailes e a Acção Católica*, Braga, s.e.

MONTEIRO, Jorge Fernandes (1987), *Música caboverdeana – Mornas para piano*, Mindelo, Edição do Autor.

MONTEIRO, César (2011), *Música Migrante em Lisboa: Trajetos e Práticas de Músicos Cabo-verdianos*, Lisboa, Mundos Sociais.

MORAIS, João Sousa (2010), *Mindelo Património Urbano e Arquitetónico*, Casal de Cambra, CiAIUD/ Caleidoscópio.

MORAIS, Mário de (1935), “Ilhas do Sol e da Morna”, *O Mundo Português*, Lisboa, A.G.C.S.P.N. , vol. II, nº 2.

MORTAIGNE, Véronique (1997), *Cesaria Evora – la voix du Cap-Vert*, Arles, Actes Sud.

- NASCIMENTO, Augusto (2008), *Vidas de S. Tomé segundo vozes de Soncente*, Mindelo, Ilhéu.
- NETO, Sérgio (2009), *Colónia Mártir, Colónia Modelo*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- NEWITT, Malyn (2012), *Portugal na história da Europa e do Mundo*, Alfragide, Texto.
- NOBRE DE OLIVEIRA, João (1998), *A Imprensa em Cabo Verde de 1870 a 1975*, Macau, Fundação Macau.
- NOGUEIRA, Gláucia (2005), *O Tempo de B. Lèza – Documentos e Memórias*, Praia, IBNL.
- NOGUEIRA, Gláucia (2007), *Notícias Que Fazem História – a música de Cabo Verde pela Imprensa ao longo do Século XX*, Praia, Edição da Autora.
- NOGUEIRA DA SILVA, Cristina (2009), *Constitucionalismo e Império – a cidadania no Ultramar Português*, Coimbra, Almedina.
- NUNES, João José. s.d. “Eugénio de Paula Tavares”, in TAVARES, Eugénio (1997), *Viagens, Tormentas, Cartas e Postais*, Praia, ICLD.
- OCHOA, Raquel (2008), *Bana uma vida a cantar Cabo Verde*, Lisboa, Planeta Vivo.
- OLIVEIRA, José Osório de, RESENDE, Manuel de (1942), “A morna expressão da alma de um povo”, *O Mundo Português*, Lisboa, A.G.C.S.P.N., nº 103, vol. IX.
- PARSONS, Elsie Clews (1923), *Folk-Lore from the Cape Verde Islands*, Cambridge, New York, America Folk-Lore Society.
- PEREIRA, Aristides (2003), *O meu testemunho – uma luta, um partido, dois países*, Lisboa, Notícias.

PERES, Rodrigo (2008), *Lágrimas de Djabraba*, East Providence, Nova Atlântida.

PROENÇA, Cândida (2008), *A Questão Colonial no Parlamento 1910 – 1926*, vol. II, Lisboa, Assembleia da República/ Dom Quixote.

QUEJAS, Fernando (1998), *Andante Cantabile – uma vida de mornas*, Lisboa, Autor.

QUINTINHA, Julião (1928), “Cabo Verde arquipélago da Melancolia”, *África Misteriosa*, Lisboa, Portugal Ultramar.

RIBEIRO, Jorge Manuel de Mansilha Castro (2012), *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*, tese de doutoramento em Etnomusicologia, Aveiro, Universidade de Aveiro.

RODRIGUES, Moacyr (1984), “Bairros do Mindelo”, *Boletim da Enapor*, nº 1, Mindelo, Ministério dos Transportes e Comunicações.

RODRIGUES, Moacyr (1992), *Mornas e coladeras de Frank Cavaquim*, Mindelo, Câmara Municipal de S.Vicente.

RODRIGUES, Moacyr, LOBO, Isabel (1996), *A morna na literatura Tradicional – fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*, Mindelo, ICLD.

RODRIGUES, Moacyr (1997), *Cabo Verde – Festas de romaria - Festas Juninas*, Mindelo, Autor.

RODRIGUES, Moacyr (2007), “Cavalim de perna quebròd ou le mythe de la terre lointaine”, SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, Esteves, COSTA, José Manuel da, ROLLAND, Denis (org.), *Les îles du Cap Vert: Langues, mémoires, histoire*, Paris, l’Harmattan.

RODRIGUES, Gabriel Moacyr (2009), *B. Lèza e a história social da música de Cabo Verde*, dissertação de mestrado em Etnomusicologia, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.

SAIAL, Joaquim (2015), “Mornas e outras músicas com selo cabo-verdiano, do lado de lá do mar (1/2)”, *Terra Nova*, Mindelo, Janeiro 2015.

SANTOS, Yara (2006), *Ildo Lobo – a voz crioula*, Lisboa, Sete Caminhos.

SENNA BARCELLOS, Christiano José de (1899), *Subsídios para a história de Cabo Verde e Guiné*, Lisboa, Imprensa Nacional.

SILVA, João da (2009), *De Ribeira Bote a Rotterdam*, Mindelo, Autor.

SILVA ANDRADE, Elisa (1996), *As ilhas de Cabo Verde da “descoberta” à independência nacional (1460 – 1975)*, Paris, l’Harmattan.

SOARES SOUSA, Julião (2011), *Amílcar Cabral - Vida e morte de um revolucionário africano*, Lisboa, Nova Vega/Autor.

SÓCRATES DA COSTA (1886), “Relatorio do Serviço de Saúde na ilha da Boa Vista referido ao anno de 1875”, *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 6ª série, nº 7

SOUSA, Pe. José Maria de (1973), *Hora di Bai*, Boston, Capeverdean American Federation.

SOUSA, José Galvão (2008), *As minhas distrações em crioulo (mornas e poesias)*, East Providence, Nova Atlântida.

SOUSA CARVALHO, Maria Adriana Beirão Gonçalves (2009), *O Liceu em Cabo Verde, um imperativo de cidadania 1917 – 1975*, Tese de doutoramento em Ciências da Educação, Lisboa, Universidade de Lisboa

TAVARES, Eugénio (1969), *Mornas cantigas crioulas*, Luanda, Liga dos Amigos de Cabo Verde.

TAVARES, Eugénio (1996), MONTEIRO, Félix, LOBO, Isabel (org.), *Eugénio Tavares – Poesias, Contos, Teatro*, Praia, ICLD.

TAVARES, Eugénio (1997), MONTEIRO, Félix (org.), *Eugénio Tavares – Pelos Jornais...*, Praia, ICL.

TAVARES, Eugénio (1999), MONTEIRO, Félix (org.), *Eugénio Tavares – Viagens, Tormentas, Cartas e Postais*, Praia, IPC.

TEIXEIRA, António Manuel da Costa (1902), *Cartilha normal portuguesa*, Porto, Nictorino da Motta & Commandita.

TEIXEIRA DE SOUSA, Henrique (1978), *Ilhéu da Contenda*, Lisboa, O Século.

TEIXEIRA DE SOUSA, Henrique (1988), “Apontamento para um Romance – Ilha do Fogo dos Anos 27 e 28”, *Magma, Revista de divulgação e Informação*, S.Filipe, nº 2.

TRAVASSOS VALDEZ, Francisco (1864), *Africa Ocidental – Notícias e Considerações*, Lisboa, Imprensa Nacional.

TURANO, Maria R. (2001), ‘*Il verde mare delle tenebre*’ *Capo Verde: la commissione Luso-Britannica a Boa Vista e la soppressione della tratta negriera atlântica (1807 – 1851)*, Lecce, Argo Editrice.

VASCONCELOS, Carlos de (1924), “Os Caboverdeanos na Colonização portuguesa”, *Gazeta das Colónias*, Lisboa, E.P.C., nº6.

VIDAL, Ceres (2009), “Maria Luísa, a Musa que enfeitiçou B. Lèza”, *Artiletra*, Mindelo, nº95/96 de Dezembro 2008/Janeiro de 2009.

VIEIRA, P. (1930), A Ilha Brava in *O Missionário Católico*, Tomar, C.M.U., Ano VII.

## **FONTES**

### **Fontes de arquivo e relatórios**

Foi consultada documentação nas seguintes instituições:

- Biblioteca Nacional de Cabo Verde,
- Arquivo Histórico Nacional, na cidade da Praia;
- Sociedade de Geografia de Lisboa,
- Arquivo Histórico Ultramarino,
- CIDAC, em Lisboa.

Dossier B. Lèza, Arquivo Histórico Nacional de Cabo Verde, Praia, AHN 00435 929 B.  
L

Arquivo do antigo Liceu Infante D. Henrique, depois, Gil Eanes, atualmente Liceu  
Ludgero Lima, Mindelo

Arquivo da Rádio Nacional de Cabo Verde (a partir de 1968)

Arquivo da PIDE/DGS:

- Jorge Fernandes Monteiro SC CI(2) 11 432
- Jorge Fernandes Monteiro Del CV SR 2365
- Jorge Fernandes Monteiro Del CV SR 5769



- Adriano Gonçalves Del CV SR 8266

- Adriano Gonçalves SC CI(2) 9886

- Baltasar Lopes da Silva, SC CI (2) nº 2894

### **Periódicos**

*Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro – Presença Cabo-verdiana 1851 – 1900*, (2012), vol.1, Praia, IBNL/Ponto & Vírgula/ Littératures Lusographes.

*Almanaque Luso-Africano (1851 – 1900)*

*Boletim Oficial de Cabo Verde (1891, 1893)*

*A Revista de Cabo Verde (Mindelo, 1899)*

*A Voz de Cabo Verde (Praia, 1911 – 1919)*

*A Mocidade Africana (Lisboa, 1930 – 1932)*

*O Eco de Cabo Verde (Praia, 1933)*

*Notícias de Cabo Verde (Mindelo, 1931 – 1962)*

*Claridade, revista de Artes e Letras (Mindelo, 1936 - 1960)*

*O Século (Lisboa, 1940)*

*Diário de Notícias (Lisboa, 1958)*

*Notícias (Mindelo, 1992)*

*Voz di Povo (Praia, 1981)*

*Artiletra (2008 – 2009)*

### **Artigos e textos impressos**

“B.Lèza”, *Notícias de Cabo Verde*, Mindelo, 10 de Novembro de 1958

B.O. de Cabo Verde nº 42/1891

B.O. de Cabo Verde nº 14/1893

*Notícias de Cabo Verde*, 19/08/36

*Notícias de Cabo Verde*, 03/06/33

*O Século*, Lisboa, 26 de Maio de 1940.

SILVA, Baltasar Lopes 1958. Dossier B. Lèza, Arquivo Histórico Nacional de Cabo Verde, Praia, AHN 00435 929 B.Lèza.

*Voz de Cabo Verde*, nºs 187 a 195, de 15 de Março a 10 de Maio de 1915

*Voz de Cabo Verde*, nº 188

### **Discografia**

EPs e LPs das editoras Casa Mimoso e Casa do Leão (S. Vicente, Cabo Verde), Alvorada, La-Do-Si Discos/Electromóvel, Rapsódia, Musicorde, Sidom, V.C.V., Valentim de Carvalho, Monte Cara (Portugal), Cadici (Dakar, Senegal), Casa Silva/

Morabeza Records, Frans Peter Studios BV (Holanda), Viscount Studios (USA), PAIGC (Guiné-Bissau)

### **Filmografia**

*Some Kind of Funny Porto Rican? A Cape Verdean American History* (2009) (Claire Andrade-Watkins)

### **Mornas selecionadas para análise**

*Avezinha de Rapina* (Manuel Florinda)

*Rabilòna* (Autor desconhecido)

*Serafim Jon* (Autor desconhecido)

*Maria Delaide* (Autor desconhecido)

*Marí Jalanga* (Autor desconhecido)

*Despedida (Marinheiros que Partem)* (Eugénio Tavares)

*Morna da Despedida* (Eugénio Tavares)

*Andorinhas de Bolta* (Eugénio Tavares)

*Vida sem bô luz* (Eugénio Tavares)

*Nha cantar* (Eugénio Tavares)

*Abissínia* (Antóne Tchitche)

*Note de Mindelo* (B. Lèza)

*Alô Alô Mindelo* (B. Lèza)

*Recado* (B. Lèza)

*Miss Unidos* (B. Lèza)

*Enaltecimento* (B. Lèza)

*Morabeza* (B. Lèza)

*Dr. Adriano* (B. Lèza)

*Comandante Daniel Duarte Silva* (B. Lèza)

*Eclipse* (B. Lèza)

*Lua nha testemunha* (B. Lèza)

*Birinha di mar* (B. Lèza)

*Brasil* (B. Lèza)

*Camin di América* (B. Lèza)

*Manga de Colete* (Lela de Maninha)

*Sanvicente di Longe* (Lela de Maninha)

*Angola* (Lela de Maninha)

*Sôdade di bô* (Lela de Maninha)

*Na caminho de Angola* (Pires)

*Sôdade* (anónimo)

*27 di Setembro* (Djidjungo)

*Alice* (Djô Baluca)

*Punhal de Vingança* (Djô Baluca)

*Fèdagosa* (Autor desconhecido)

*Rotcha Scrivida* (Autor desconhecido)

*Dispidida pa Angola* (Pires)

*Um vêz Sanvcênt era sabe!* (Sérgio Frusoni)

*Adeus ma-manhe* (Autor desconhecido)

*Lamento di emigrante* (Manuel d'Novas)

*Stranger é um ilusão* (Manuel d'Novas)

*Pinote na Vapôr* (Manuel d'Novas)

*Sombra di distino* (Manuel d'Novas)

*5 de Julho* (Manuel d'Novas)

*Nôs Raça* (Manuel d'Novas)

*Mar é morada di sodadi* (Armando Pina)

*Distino de Cabo Verde* (Gabriel Mariano)

*Sina de Cabo Verde* (Gabriel Mariano)

*São-Cente* (Jorge Monteiro)

*Areia di Salamansa* (Abílio Duarte)

*Céu di Santomé* (Abílio Duarte)

*Na Camin de Santomé* (Abílio Duarte)

*Êss Mundo* (Abílio Duarte)

*Area di Selamansa* (Abílio Duarte)

*Alto Cutelo* (Renato Cardoso)

*Porton di Nôs Ilha* (Renato Cardoso)

*Nova Aurora* (Valdemar Lopes)

*Fidjo Maguado* (Jorge Monteiro)

*Cabral ca morre* (Daniel Rendall)

## **Entrevistas**

Relatos recolhidos na ilha Brava a 24 de Junho de 2005

**Moacyr Rodrigues** entrevista a Albertina Rodrigues (Titina) (1978, 2008), Setúbal, gravada em cassette áudio e em suporte digital

- músico

**Ibid.** Luís Rendall (1979), Mindelo, gravada em cassette áudio

- compositor

**Ibid.** Manuel de Novas (1979, 1986), Mindelo, gravada em cassette áudio

- compositor

**Ibid.** António Aurélio Gonçalves (1983), Mindelo, gravada em cassette áudio

- professor do ensino secundário, escritor

**Ibid.** Jorge Monteiro (Jotamont) (1983), Mindelo, gravada em cassette áudio

- compositor, professor de música

**Ibid.** Joli Gonçalves (1986), Washington, gravada em cassette áudio

- compositor

**Ibid.** Feliciano “Flash” Tavares (1986), Washington, gravada em cassette áudio

- compositor

**Ibid.** João Cardoso (1989), Mindelo, gravada em cassette áudio

- músico

**Ibid.** Morgadinho (1990), Mindelo, gravada em cassette áudio

- compositor, professor de música

**Ibid.** Luís Morais (1990), Mindelo, gravada em cassette áudio

- compositor

**Ibid.** Félix Monteiro (1990), Mindelo, gravada em cassette áudio

- escritor

**Ibid.** Maria de Jesus Rodrigues Dias (Lucy) (1992), Mindelo, gravada em cassette áudio

- cantadeira da Boavista

**Ibid.** Jack Monteiro (1996), Mindelo, gravada em cassette áudio

- compositor

**Ibid.** Arlinda Santos (2004), Mindelo, gravada em suporte digital

- compositora

**Ibid.** Adriano Gonçalves (Bana) (2004 e 2008), Mindelo, gravada em cassette áudio

- músico

**Ibid.** Manuel Florinda (), Mindelo, gravada em cassette áudio

- compositor

**Ibid.** Manecas Matos (), Mindelo, gravada em cassette áudio

- músico

**Ibid.** Fernando Quejas (), Mindelo, gravada em cassette áudio

- compositor

**Ibid.** Tonecas Marta (), Mindelo, gravada em cassette áudio

- compositor

**Ibid.** Djosinha (), Mindelo, gravada em cassette áudio

- músico

**Ibid.** Frank Cavaquim(), Mindelo, gravada em cassette áudio

- compositor

**Ibid.** Humberto Cruz (2007 e 2008), Mindelo, gravada em suporte digital

- sobrinho de B.Lèza, com quem conviveu

**Ibid.** Armando Silva Duarte (2008), Massamá, gravada em suporte digital

- músico, cresceu em casa de B.Lèza e nos anos 1940 acompanhava-o ao violão

**Ibid.** Abel Lopes (2008), Mindelo, gravada em suporte digital

- primo de B. Lèza, com quem conviveu

**Ibid.** Daniel Rendall (2011), Praia, gravada em suporte digital

- compositor

**Ibid.** Zeca Couto (2011), Praia, gravada em suporte digital

- músico, professor de música

**Ibid.** Djick (Henrique) (2011), Praia, gravada em suporte digital

- músico

**Ibid.** João Vieira (2011), Barreiro, gravada em suporte digital

- músico

**Ibid.** Nhô Vão, (2011), Sal-Rei, Boavista, gravada em suporte digital

- músico

**Ibid.** Benvindo Leitão (2012), Rhode Island, gravada em suporte digital

- organizador de coletâneas de mornas da Brava

**Ibid.** Gustavo Silva Albuquerque (2012), Mindelo, gravada em suporte digital

- arquivista da Rádio Nacional de Cabo Verde

**Ibid.** Baltazar Barros (Nhô Baltas) (2012), Rhode Island, gravada em suporte digital

- compositor, militante do PAIGC, guerrilheiro

**Ibid.** Amélia Araújo (2012), cidade da Praia, gravada em suporte digital

- locutora da Rádio Libertação em Conakry

**Leopoldo Amado** entrevista Manuel Faustino (1998), Praia, transcrita in PEREIRA, Aristides (2003), *O meu testemunho – uma luta, um partido, dois países – versão documentada*, Lisboa, Notícias, pp. 516 -525.

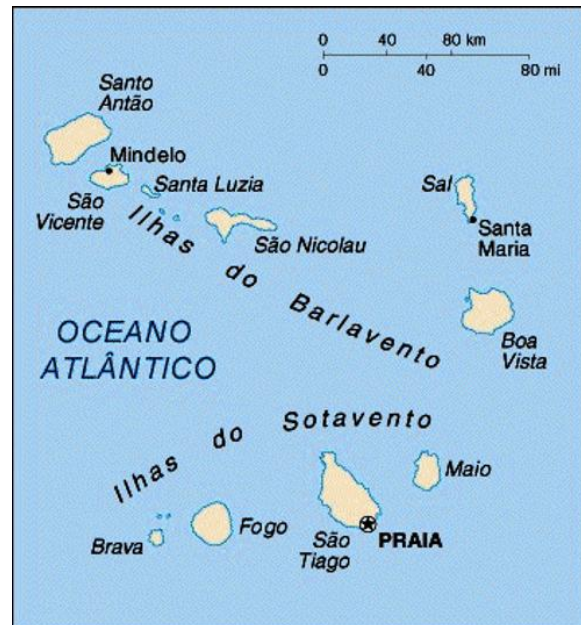


- compositor, dirigente do PAIGC

**Ângela Coutinho** entrevista Humberto Bettencourt Santos (Humbertona) (2009), Praia,  
gravada em suporte digital

- compositor, militante do PAIGC

## ANEXO



Mapa de Cabo Verde in <http://megaarquivo.com>